المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية التربية

قسم التربية الفنية

التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج تصميمات زخرفية معاصرة

متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية

إعداد الباحثة

فوزية أحمد علي الغامدي

إشراف

د. عبد الله عبده فتيني

١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية التربية
قسم التربية الفنية

نموذج رقم (٨)

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات المطلوبة

الاسم الرباعي : فوزية أحمد علي الغامدي **القسم :** التربية الفنية

الدرجة العلمية : الماجستير **التخصص :** التربية الفنية

عنوان الأطروحة : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج تصميمات زخرفية معاصرة .

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد ..

فبناءً على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه ــ والتي تمت مناقشتها بتاريخ ٧ / ٤ / ١٤٢٥هـ بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة ، وحيث قد تم عمل اللازم ؛ فإن اللجنة توصي بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة للدرجة العلمية المذكورة أعلاه والله الموفق ...

أعضاء اللجنة

المشرف	المناقش	المناقش
د. عبد الله بن عبده فتيني	د. حمزة عبد الرحمن باجوده	د. زينب علي السيد

رئيس قسم التربية الفنية

د. أحمد بن زملي فيرق

الإهداء

الى الحنان المتدفق والرحمة المهداة ..

الى الروح .. واغلى الوجود ..

والدي ووالدتي حفظهما الله ..

الى نبض الحياة ومعناها

الى شريك العمر ..

الذي قاسمني حلو ايامي ومرّها

زوجي الحبيب ..

الى بسمة الحياة واشراقة الامل ..

الى ثمرة فؤادي وفلذة كبدي ..

رناد وسعد ..

اليكم .. مع التحية ..

اهدي حصاد السنين ..

شكر وتقدير

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك

لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا البحث المتواضع وأسأله تعالى أن يجعله خالصا لوجهه

الكريم وأن ينفع به إنه ولي ذلك والقادر عليه

،،،،،،،،،،،،،،،

يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لسعادة الدكتور الفاضل / عبد الله عبده فتيني

عضو هيئة التدريس بقسم التربية الفنية والمشرف على الرسالة

على ما خصني به من وقت وجهد .. وسعة صدر كان لها أكبر الأثر في إتمام هذا البحث

كما أوجه جزيل الشكر والتقدير إلى السادة أعضاء لجنة التحكيم

لتفضلهم بقبول مناقشة البحث

،،،،،،،،،،،،،،،

كما يطيب لي أن أقدم خالص شكري وعظيم امتناني

إلى من ساندني في وقت محنتي وأسديا لي أسمى الدعوات ..

وأمداني بوافر العطاء .. والدي ووالدتي .. حفظهما الله ..

وإلى عائلتي الحبيبة التي لم تبخل علي ولو بلحظة من أنفاسها ..

ملخص الرسالة

عنوان الرسالة : التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية كمدخل تجريبي لإنتاج وحدة زخرفية معاصرة

اسم الباحثة : فوزية أحمد علي الغامدي

الدرجة العلمية : الماجستير

أهم الأهداف :

ــ تنمية القدرة الإبداعية من خلال دراسة العنصر النباتي وإخضاعه لعمليات تحوير متتابعة تبدأ بأبسط صور التحوير في العنصر وصولا إلى أعمق هذه الصور من أجل إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة .

ــ تحقيق التطور في العمليات الكيفية الخاصة بالتصميم الزخرفي سواء بتحوير العنصر النباتي الواحد أو بإحداث تحوير ناشئ عن اندماج مركب ومتداخل بين أكثر من عنصر .

منهج البحث :

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لوصف وتحليل تحوير عناصر الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي ، كما تقوم الباحثة بتنفيذ تجربة شخصية .

أهم النتائج :

ــ تعتبر العناصر النباتية الإسلامية من الوحدات الهامة التي يمكن تناولها كأساس يمكن من خلاله اشتقاق تصميمات مبتكرة .

ــ يؤثر تحوير العناصر النباتية الإسلامية على تنوع عمليات الإبداع في التصميم الزخرفي .

ــ يمكن أن تتنوع عمليات التحوير في العناصر النباتية الإسلامية بحيث تبدأ من البسيط إلى المعقد وتتداخل خلالها الوحدات الزخرفية من أجل الوصول إلى حلول تشكيلية غير محددة .

أهم التوصيات :

ــ ضرورة القيام بالمزيد من تجارب التحوير المختلفة من خلال محاور متعددة مع إمكانية مزج العنصر النباتي مع عناصر هندسية أو كتابية وإذابة كلا منهما في قالب واحد متنوع .

ــ أهمية تطبيق العمليات السابقة من خلال إيحاءات الخداع البصري أو الإيهام بالبعد الثالث .

ــ أهمية البحث عن مداخل غير تقليدية لتناول العناصر الإسلامية لإحياء قيم التراث الفنية بما يتلاءم مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة .

كما أقدم أطيب عبارات شكري . .

إلى زوجي الحبيب وأهله الكرام على سعة صدورهم

واحتوائهم لي ولأبنائي خلال فترة دراستي

،،،،،،،،،،،،،،،،

شكري بلا انتهاء . .

إلى من أسدى إلي معروفا . . لست له منكرا . .

إلى من مد يد العون لي في أصعب الظروف . .

إلى من شاركني بوقته . . سؤاله . . أنامل يده . .

،،،،،،،،،،،،

. . ختاما . .

تعجز أحرف شكري عن شكرها . . وعباراتي عن ثنائها . .

فلك يا الأماني . . في نفسي أعذب الامتنان . .

أسوغه إليك بأطيب العبارات

،،،،،،،،،،،،،،

جزى الله الجميع عني خير الجزاء . .

وجعل ما قدموه لي في موازين حسناتهم

إنه ولي ذلك والقادر عليه

،،، الباحثة ،،،

المبحث الثاني : تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي

أولا : تحوير العناصر النباتية عبر العصور الإسلامية



ثانيا : المحاور الرئيسية لتصميم العناصر النباتية في الفن الإسلامي

قائمة المحتويات

الموضوع | رقم الصفحة

الفصل الأول :

خطة البحث

الفصل الثاني :

أدبيات البحث

المبحث الأول : مفهوم التجريب ، التجريد ، التحريف ، التحوير

الفصل الثالث :

تجربة البحث

الفصل الرابع :

النتائج والتوصيات

قائمة الأشكال

تابع قائمة الأشكال

تابع قائمة اللوحـــــات

الفصل الأول

مشكلة البحث

المقدمة :

ولد الفن الإسلامي مع ظهور الإسلام ، وتشكل بسرعة كبيرة ، ثم لم يلبث أن تطور متخذا أشكالا متنوعة عبر التاريخ الإسلامي ، محتفظا بشخصيته الموحدة متفردا بخصائص ميزته عن غيره من الفنون في سلسلة الحضارات العالمية ، فقد اتسمت الفنون الزخرفية الإسلامية بالتنوع والثراء وأصبحت هذه الخاصية من أكثر الخصائص المميزة للفن الإسلامي ، ففي السنوات الأولى لولادة هذا الفن اعتمد الفنان المسلم على التراث الفني الموجود في الأقاليم التي دخلها الإسلام فاتحا ، مثل الفنون الساسانية في العراق وإيران ، والهيلنستية في شرق البحر المتوسط ، وأصبحت مصدرا خصبا للفنان المسلم ، ثم ما لبث إلا أن أصبغ عليها شخصيته وفلسفته المستمدة من الدين الحنيف ، وظهرت روائع الفنون الزخرفية بمقاييس جمالية خضعت لنسب هندسية دقيقة ، كذلك نجد أن الفنان المسلم ـ نتيجة لكراهية الإسلام لتصوير ذوات الأرواح _ تأثر تأثرا واضحا بالطبيعة إذ اتجه إليها بالدراسة والتحليل فأدى ذلك إلى ظهور العناصر النباتية ، ثم قام بدقة ومهارة بتحوير هذه العناصر ، وصياغتها في تشابك متصل لا نهاية له ، كما تأثر بالهندسة فأدى ذلك إلى ظهور العناصر الهندسية .

قد لا يجد الباحث في مجال الفن الإسلامي نقطة ينتهي إليها ، فكل دراسة تقود إلى أخرى ، وكل بحث من بحوثه يقف بنا أمام الآخر ، فهناك العديد من الدراسات التي بحثت في تاريخ الفن الإسلامي من حيث النشأة والتطور ، ودراسات أخرى اهتمت بخصائص وسمات هذا الفن التي ميزته عن غيره من الفنون ، بالإضافة إلى الدراسات المهتمة بالعمارة الإسلامية وقيمها التشكيلية ، وأيضا العديد من الدراسات التي تناولت موضوع تأثر الغرب و الفنون الأخرى بالفن الإسلامي ، كذلك نجد العديد من الدراسات المهتمة بتحليل النظم البنائية والقيم الجمالية التي احتواها الفن الإسلامي باختلاف أساليبه ومنها مجال البحث الحالي وهو التصميم الزخرفي القائم على تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي .

وقد ظهرت العديد من الدراسات التي تناولت الفن الإسلامي بصفة عامة ومن هذه الدراسات : " الفن الإسلامي" لعفيف البهنسي (١٩٨٧م) ، " في الفنون الإسلامية " لزكي محمد حسن (١٩٨١م) ، " مساجد القاهرة ومدارسها " لأحمد فكري (١٩٦٢م) .

بالإضافة إلى دراسات بحثية أخرى تناولت العنصر النباتي كمفردة تشكيلية تُستلهم في إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة منها على سبيل المثال رسالة ماجستير بعنوان " تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة " للباحثة زينب علي إبراهيم السيد (١٩٨٧م) ، ورسالة ماجستير عنوانها " أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية " للباحث زهير محمد مليباري (١٤١٤هـ) .

وستقوم الباحثة بعد مشيئته تعالى بعرض بعض الدراسات ذات الارتباط في الفصل الثاني من البحث .

مشكلة البحث :

من خلال تدريس الباحثة لمقرر الزخرفة الإسلامية بقسم التربية الفنية ، لاحظت الباحثة سطحية مفهوم بعض الطالبات لموضوع الزخرفة الإسلامية ؛ بحيث لا يتجاوز ذلك المفهوم تقليد وتكرار الوحدات الزخرفية الموجودة في تراث الفن الإسلامي ، كما أن رؤيتهن للمفردات النباتية الإسلامية رؤية تقليدية دون أي استشعار لقيمها الفنية أو الجمالية ، فشكل ذلك إحساسا بالمشكلة حيث رأت الباحثة ضرورة تحليل عناصر الزخرفة النباتية بدراسة أسسها البنائية ، ومن ثم إجراء بعض الحلول التشكيلية ، من خلال التأكيد على مفهوم التحوير في الفن الإسلامي للوصول إلى تصميمات زخرفية معاصرة ، تساعد الباحثة في تحسين تدريس مقرر الزخرفة الإسلامية بقسم التربية الفنية . وقد تمت صياغة مشكلة البحث كالتالي : تتنوع فاعلية التحوير في العناصر النباتية بتنوع العناصر ، وأيضا بمدى عمق عمليات التحوير لخصائص كل عنصر وقدرته على أن يكون وحدة زخرفية مستقلة بذاتها ، أو قدرته على التداخل والاندماج مع غيره من العناصر لتحقيق معطيات زخرفية جديدة .

فرض البحث :

يؤثر التحوير في العناصر النباتية الإسلامية بشكل ايجابي على تنوع عمليات الإبداع في التصميم الزخرفي .

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى ما يلي :

١- تنمية القدرة الإبداعية من خلال دراسة العنصر النباتي وإخضاعه لعمليات تحوير متتابعة تبدأ بأبسط صور التحوير في العنصر وصولا إلى أعمق هذه الصور من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة .

٢- تحقيق التطور في العمليات الكيفية الخاصة بالتصميم الزخرفي سواء بتحوير العنصر النباتي الواحد أو بإحداث تحوير ناشئ عن اندماج مركب ومتداخل بين أكثر من عنصر .

٣- إكساب التصميم الزخرفي قدرا عميقا من الخصوصية الذاتية لدارسي الفن مما يعكس ثقافتهم التراثية ومفهومهم المعاصر للإبداع الفني .

أهمية البحث :

وجدت الباحثة بأن الموضوع جديد بالبحث وأنه مجال واسع وخصب للعديد من الأبحاث والدراسات التي لن تقف عند حد معين ولن تنتهي ، لكنه جهد مقل ودراسة متخصصة يمكن الوقوف من خلالها على ما يلي :

- مفهوم التحوير في الفن الإسلامي ، ومن ثم إمكانية استفادة المصممين ودارسي الفن من ذلك في إبداعاتهم التشكيلية .
- ربط التصميم المعاصر بالتراث ، وذلك من خلال تنمية الرؤية في مجال الدراسة التحليلية لإنتاج وحدات زخرفية مستحدثة ومستمدة من عناصر الفن الإسلامي .
- يمكن أن تسهم نتائج هذه الدراسة في تحسين تدريس مقررات الزخرفة الإسلامية بقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى .

حدود البحث :

يقتصر البحث على :

ــ دراسة التحوير في العناصر النباتية الإسلامية خلال العصور التاريخية التالية :

العصر الأموي ، العصر العباسي ، العصرين الأموي المغربي والأندلسي ، العصر الطولوني ، العصر الفاطمي ، العصر السلجوقي ، العصر المملوكي، العصر العثماني .

ــ التجربة الشخصية للباحثة .

منهج البحث :

ــ المنهج الوصفي التحليلي لوصف تحوير عناصر الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي .

ــ كما تقوم الباحثة بتنفيذ تجربة شخصية .

مصطلحات البحث :

التصميم :

يُقال : صمَّم في كذا أو عليه : مضى في رأيه ثابت العزم . (مصطفى ، ١٩٨٩م)

ويقصد به في مجال الفنون : صياغة العلاقات التشكيلية بإحكام واعٍ يخدم بناء العمل الفني .

(البسيوني ، ١٩٩٤م ، ص ٥٥)

ويرى عبد الحليم (بدون) أن التصميم هو : " تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما ، وإنشائه بطريقة ليست مُرضية من الناحية الوظيفية فحسب بل تجلب السرور للنفس أيضا . (ص ٨) ، والتصميم يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء وملامس السطوح ، بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ، ولا بد أن يحقق التصميم هدفا معينا ويخدمه . وكما يخضع التصميم لعناصر ، فإنه يخضع أيضا لأسس متعددة كذلك . (الشال ، ١٩٨٤م ، ص ٨٦) وتعرّف الباحثة التصميم كمصطلح إجرائي على أنه : صياغة العناصر والمفردات وفق نسق تشكيلي معين .

الزخرفة :

يُقال في اللغة زَخرَفَهُ : زيَّنهُ وكمَّل حُسنَهُ . تَزَخرَفَ : تزيَّن . والزُّخرُف : الزينة وكمال حُسن الشيء . وزُخرُف الأرض : ألوان نباتها . وزُخرُف البيت : متاعه . (مصطفى ، ١٩٨٩م)
والزَّخرَفة : فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك ، واللفظ مأخوذ من الكلمة اللاتينية **Decus** أي التزيين والتحلية ، وتكون وحدات الشكل الفني في تكرار ونسق يسر الناظرين . (الشال ، ١٩٨٤م ، ص ٧٤) وترى الباحثة أن الزخرفة هي : تنظيم عناصر العمل الفني من خلال رؤية فنية جمالية .

التصميم الزخرفي :

ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة ، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له وتحمل في جوانبها قيما فنية . (حموده ، ١٩٩٠م ، ص ٣٦) أو هو : توظيف المفردات والوحدات الزخرفية وفق نظم إيقاعية تحقق الاتزان داخل مساحة محدودة . (عاشور ، ١٤١٥هـ ، ص ١٠) وترى الباحثة أن التصميم الزخرفي هو : صياغة العناصر والمفردات وفق نسق تشكيلي معين من أجل الوصول إلى رؤية فنية جمالية تخدم العمل الزخرفي .

التجريب :

يُقال في اللغة : جرَّب الرَّجلَ تجربةً : اختبره ، ومُجَرَّبٌ : قد عَرفَ الأمور وجرَّبها .
(ابن منظور ، ١٩٩٣م ، ص ١٧٥)
عرَّفت هدى السيد (١٩٧٩م) التجريب على أنه :
" منهج يقدم بدائل الحلول أو الحلول المختلفة في شكل متعلقات تشكيلية جديدة تتضمن دلالات ومعاني مألوفة ، كما أنه الأسلوب الذي يوضح ويعرض بعض الجوانب الجمالية للموضوع الواحد " . (ص ٢٠٥) ، كما عرفته متولي (١٤١٦هـ) نقلا عن الرزاز بأنه : " النشاط الابتكاري في ضوء التقدم العلمي " . (ص ٩)

ويعد التجريب في الفن نزعا من التدريب على ممارسة الفكر والسلوك الإبداعي من حيث التجديد والتحديث وتحقيق التعددية في الحلول والاستجابات الفنية غير التقليدية سواء في الخامات أو الأدوات أو التقنيات لإيجاد العلاقات التشكيلية المتفردة والتي تعكس أسلوب الطالب المميز والمتفرد في التعبير . (توفيق ، ١٩٩٩م ، ص ٨٠٧) وتعرف الباحثة التجريب إجرائيا على أنه : محاولة تطبيق أكثر الحلول الممكنة للمسألة التشكيلية الواحدة . حيث ستقوم من خلال هذا البحث بتنفيذ تجربة شخصية ، تهدف إلى إنتاج تصميمات معاصرة ، من خلال رؤية تشكيلية جديدة لعناصر الفن الإسلامي .

التجريد :

يُقال في اللغة : تجرَّد من ثوبه : تعرَّى ، والتجريد : التعرية من الثياب ، وجرَّد الكتاب والمصحف : عرَّاه من الضبط والزيادات . (ابن منظور ، ١٩٩٣م ، ص ١٧٧)

عرَّف الشال (١٩٨٤م) الفن التجريدي بأنه : " مصطلح يطلق على الفن اللا تشخيصي الذي لا ينقل الطبيعة نقلا حرفيا " . (ص٣) ويوافق هذا التعريف تعريف الشامي (١٩٩٠م) حيث لخّص التجريد بقوله : " إن التجريد يعني الابتعاد عن النقل عن الطبيعة ، ورفض نظرية المحاكاة ". (ص ٢٤٠) ويرى خميس (١٩٧٥م) أن : " التجريد بمعناه الشامل والعام هو الاختلاف أو المغايرة عن الأصل " . (ص ٢٧) أما لفظة التجريد في الفن التشكيلي المعاصر فهي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد . (علام ، ١٩٧٨م ، ص ١٧٢) وترى الباحثة بأن التجريد هو : تلخيص عناصر الطبيعة ، وتبسيط العلاقات الشكلية فيما بينها إلى مساحات مختزلة .

التحريف :

حَرَفَ عن الشيء وتَحَرَّفَ : عَدَلَ ، وتحريف الكَلِم عن مواضعه : تغييره ، والتحريف : تغيير الكلمة عن معناها ، كما يأتي بمعنى الانحراف عن الشيء وهو الميل عنه .

(ابن منظور ، ١٩٩٣م ، ص ٢٤٨)

يرى البسيوني (١٩٩٤م) أن التحريف يعني : " عدم الالتزام بالأصل ، لا عن عجز في التسجيل ولكن بهدف إبراز بعض المعاني والتأكيد عليها " . (ص ١٠٣) والتحريف هو قدرة كل فنان على التغيير والتحوير الذي يتميز بالحداثة والأصالة ليخالف في تعبيره تعبيرات الآخرين . (السجيني ، ١٩٨٧م ، ص ٢٠٧) والتحريف لدى الباحثة هو : عدم الالتزام بالأصل ، من خلال تغيير نسب الأشكال ومظاهرها في الطبيعة .

التحوير :

يُقال : حوَّر فلان الكلام : غيَّره . (مصطفى ، ١٩٨٩م)

يرى دسوقي (١٩٩١م) أن التحوير يعني : " الخروج عن الأوضاع والنسب التي يقدمها العالم الطبيعي للأشياء ، وذكر أيضا أن التحوير هو " استخدام الأشكال دون تقليدها أو إعادة تكرارها كما هي " . (ص ١٦٦) وتعرف الباحثة التحوير كمصطلح إجرائي على أنه : تغيير شكل العنصر جماليا دون أن يفقد هويته الأصلية .

التحوير الزخرفي :

عمل فني ابتكاري يراعي الاحتفاظ بخصائص ومميزات الوحدة الأصلية، ويضفي عليها من البساطة والجمال الزخرفي بما يتفق مع الغرض المطلوب مع تناسب الوحدة المحورة والسطح المراد زخرفته . (بدوي ، ١٩٩١م ، ص ١٠١) والتحوير الزخرفي لدى الباحثة هو : تغيير شكل العنصر جماليا بما يتواءم مع طبيعة التصميم الزخرفي .

وتحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي يقصد به :

إخضاع العنصر النباتي لرؤية تشكيلية مجردة ، تبعد بالعنصر عن واقعه الطبيعي ، إلى أن تصبح الزخارف قطوعها خطية تعبر عن العنصر النباتي ولا تماثله . (مليباري ، ١٤١٤هـ ، ص ١٦) وتقصد به الباحثة : تغيير شكل العنصر النباتي الإسلامي جماليا ، دون أن يفقد هويته الأصلية ، بما يتواءم مع طبيعة التصميم الزخرفي .



أولاً: الدراسات السابقة المرتبطة

الدراسات السابقة المرتبطة

هناك العديد من الكتب والرسائل العلمية التي تمس هذا البحث من جوانب مختلفة ، ومـــن هـــذه الدراسات ما يلي :

- دراسات مرتبطة بالتجريب في الفن الحديث .
- دراسات مرتبطة بالتحوير في عناصر الطبيعة .
- دراسات مرتبطة بالأسس البنائية والتشكيلية للزخرفة النباتية الإسلامية .
- دراسات مرتبطة بصياغة الورقيات النباتية الإسلامية .
- دراسات مرتبطة بتوظيف عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية .
- دراسات مرتبطة بالحاسب الآلي " الكمبيوتر " ودوره تجاه الزخرفة النباتية الإسلامية .

أولا : دراسات مرتبطة بالتجريب في الفن الحديث

هدى أحمد زكي السيد (١٩٧٩م)

توضح هذه الدراسة أهمية المنهج التجريبي في الكشف عن أساليب ونماذج التجريـــب في مجال التصوير الحديث ، وتتناول معنى التجريب ودوافعه وأنواعه ، وارتباطه بالعلم والفن ، كما تؤكد على أهمية تدريب الطلاب على التفكير المتشعب من خلال ممارسة التجريب بعناصر التشكيل الفني ، كما تتناول الدراسة بالشرح والتحليل مداخل التجريب الأربعـــة التـــي ذكرهـــا " ستيفن بان " وهي : التركيب والتجريد والتحطيم والاختزال .

تعرضت الدراسة بعد ذلك للعديد من الآراء حول التجريب في الفن ، وعلاقة ذلك بالفكر العلمي والفكر الإبداعي ، مع عرض بعض الأمثلة لأساليب التجريب في التربية الفنية ، وتحديد غايـــة وضوابط هذا التجريب ، كما أكدت الدراسة أيضا على أن الفنان المجرب شخصية فنية تلاحـــظ فتسجل ، وتبحث فتجد ، وترى فتؤلف ، وتمارس فتنتج ، ثم تعرض وجهة نظرها فيما ســـجلته ووجدته وألفته وأنتجته ، وفي الفصل الأخير تأتي النتائج والتوصيات والتي كان من أهمها :

ـ أن لدوافع التجريب أهمية في الممارسة الفنية ، فهي بمثابة الحافز أو المثير الذي يحدد الرؤى الفنية ويفيد في أيجاد دلالات جديدة لمتعلقات التشكيل المألوفة .

ـ أنواع التجريب هي الكيفيات التي يستقبل بها الفنان عناصر التشكيل في البيئة للوصول إلـــى هدفه في التشكيل الفني ، سواء كان ذلك في أسلوب تعبيري ، تجريدي ، تركيبي ، تقنـــي ، أو إضافة فكر جديد يطور منطق التشكيل الفني الخاص بالفنان .

ـ مداخل التجريب في الفن متنوعة ، وهي التي تحدد الأسلوب الفني الذي يتناول بـــه الفنـــان عناصر تشكيل البيئة من حوله ليضمنها معاني خاصة بمنطق التشكيل في الفن ، وهذه المداخل قد تكون : التجريد ، البناء ، التحطيم ، الاختزال .

وقد استفادت الباحثة من هذه الدراسة في توضيح مفهوم التجريب عموما ، وبصفة خاصة فـــي مجال التربية الفنية ، كما استفادت الباحثة من مداخل التجريب المحددة في هذه الدراســـة بعـــد فهمها ، وبخاصة مدخل التجريد ، والذي ترى الباحثة أنه الأقرب إلى مجال البحـــث الحـــالي ، وبخاصة في تطبيق تجربة البحث القائمة على التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإســـلامية من أجل الوصول إلى تصميمات زخرفية معاصرة .

ثانيا : دراسات مرتبطة بالتحوير في عناصر الطبيعة

لويس ولشنوك (١٩٥٣م)

من الدراسات المرتبطة بمفهوم التحوير والتحليل الجمالي للعناصر الطبيعية ، حيـــث ذكر الكاتب أن التحليل يمثل الخطوة الأولى للإبداع الحقيقي في التـــصميم ، ويـــأتي التبـــسيط الهندسي في المرحلة التالية بعد التحليل ، ويرجع التبسيط الهندسي إلى الخطوط الأساسية الأولية في الهيئة الطبيعية . ويطرح الكاتب سؤالا عن إمكانية ترجمة الطبيعة إلى تصميم ، ويجيب بأنه يمكن ذلك بواسطة إعادة تركيب بعض أو كل الأجزاء التي تظهر في الأشكال الطبيعية .

وقد حلل " **ولشنوك** " في هذه الدراسة بعض العناصر الطبيعية ، تحليلا جماليا من زاوية الرؤية الأفقية ، والرأسية ، ثم ما يتبع التحليل من خطوات الإضافة وإعادة التركيب .

احتوت الدراسة على مجموعة من الفصول ، والتي تناولت مجموعة متنوعة من الأشكال الطبيعية والهندسية جاءت على النحو التالي :

مهد المؤلف لهذه الدراسة باستعراض مبسط للخطوط المستقيمة والمنحنية ، وحركة النقاط ، والأشكال الحرة ، والأشكال التي تعتمد على الحركة ، والأشكال التي تتكون من أشكال بسيطة مع عرض لأشكال التراكيب الحرة والتراكيب المجردة ، ثم تناول الأسطح المستوية بالدراسة ، والحجوم المختلفة ، كالمنشور والاسطوانة و.... ، واستعرض بعد ذلك تصاميم معتمدة على زهرة الربيع ، وزهرة الخزامى ، وقام بدراسة أوراق الشجر وبعض أنواع الفاكهة والخضروات مع استعراض بعض التصاميم البسيطة المعتمدة عليها ، كما قام بدمج وتوحيد تصاميم الأوراق والأزهار ، ودمج الأزهار بالأشكال الهندسية وبعض الأشكال اليدوية ، ثم عرض نماذج أخرى لأشكال نباتيه وبشرية مدمجة وبعض الأشكال من النباتات والحيوانات .

تناولت الدراسة بعد ذلك بعض الرسوم المبسطة للحيوانات ، وبعض الأشكال التي تعتمد على التغير الحركي لأجزاء مختلفة من الحيوانات ، ثم عرض أشكالا لطيور مع أشكال هندسية مدمجة ، وتكوينات حرة لعناصر حيوانية أخرى ، كما عرض بعض الرسومات الحيوانية المدمجة مع رسومات بشرية ، بالإضافة إلى التصاميم ثلاثية الأبعاد .

احتوت الدراسة أيضا على تصاميم لأشكال عامة ، من خلال النظر إلى الأشكال في الطبيعة ، يلي ذلك عرض لرسومات مبسطة لبعض الرسوم ثلاثية الأبعاد ، المعتمدة على الجسم البشري . مع عرض بعض التراكيب المعتمدة على دمج هذه الرسوم ، وتراكيب أخرى من أشكال حرة متنوعة . أما في الفصل الأخير من الدراسة فقد تم استعراض الأشكال التي تعتمد على تغيرات حركية في التصميم ، وتراكيب باستخدام أشكال أساسية ، وإيقاعات معتمدة على خطوط مستقيمة أساسية .

استفادت الباحثة من هذه الدراسة في فهم عمليات التحليل الجمالي ، والذي يمثل الخطوة الأولى للإبداع الحقيقي في التصميم ، وإدراك أهمية التبسيط الهندسي ، كمرحلة تابعة للتحليل ، ومدى إمكانية ترجمة الطبيعة إلى تصميم ، والاستفادة من عمليات إعادة تركيب الأجزاء التي تظهر في الأشكال الطبيعية ، والاستعانة بما سبق في تطبيق تجربة البحث العملية من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة ، تمتاز بالأصالة والمعاصرة في ذات الوقت .

ثالثا : دراسات مرتبطة بالأسس البنائية والتشكيلية لزخرفة التوريق الإسلامية

زهير محمد مليباري (١٤١٤هـ)

من أهداف هذه الدراسة معرفة المصادر الأولى المباشرة لفن التوريق ، ومعرفة سماته التي تميزه عن باقي الزخارف النباتية . كما يهدف البحث إلى معرفة مراحل تطور ونمو وازدهار فن التوريق مع ذكر عناصره المختلفة وإمكانية تحور هذه العناصر وامتزاجها بالنسق الهندسي وارتباطها بالخط الكوفي المزهر والكوفي المخمل .

ترى الباحثة أن الدراسة تتشابه مع البحث الحالي في مجال التصميم الزخرفي من خلال عناصر الزخرفة الإسلامية النباتية ، وإمكانية الاستفادة من تنوع هذه العناصر ، والاعتماد على خاصية تحورها لإنتاج تصميمات مبتكرة أثناء تدريس مقرر الزخرفة الإسلامية . أما الاختلاف بين الدراستين فيمكن تحديده في :

ـ الدراسة السابقة خصصت موضوع البحث في فن التوريق- أسسه وعناصره- كفن زخرفي له سمات محدده تجعله يستقل بذاته عن الزخرفة النباتية الإسلامية ، أما البحث الحالي فيتناول عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية بصفة شاملة دون تخصيص .

ـ اعتمد الباحث في تجربته الشخصية على عنصر التكرار عن طريق التكبير والتصغير فقط ، أما البحث الحالي فيعتمد على بعض أساليب التحوير المختلفة ، من أجل الوصول إلى تصميمات زخرفية معاصرة .

رابعا : دراسات مرتبطة بصياغة الورقيات النباتية الإسلامية

زينب علي إبراهيم السيد (١٩٨٧م)

يهدف البحث إلى دراسة الأسس الفنية والهندسية التي قامت عليها الصياغات التشكيلية للمفردات النباتية الورقية والاستفادة منها كمدخل للتجريب على بناء الوحدة الزخرفية وطرق تكرارها . كما تناول البحث تعريف المسميات المتعددة التي أطلقت على الزخارف النباتية الإسلامية بالإضافة إلى توضيح أوجه التشابه والتعارض بين تلك التعريفات ومدى ارتباطها بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . كما تضمن البحث عرضاً لبعض زخارف الوريقات في فنون ما قبل الإسلام وكيفية استفادة الفنان المسلم من ذلك ، حيث لم يقف دوره عند حد الاقتباس وإنما أمتد إلى حد الابتكار ، فظهرت عدة صياغات مختلفة للمفردة النباتية والتي توحدت بطابع الفن الإسلامي . ثم تناولت الباحثة الأسس الهندسية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للتوريقات النباتية وكيفية بنائها ، كما يعرض البحث أمثلة مختارة للتحليل تعتمد على هذه الأسس لتوضيح كيف تناولها الفنان المسلم في زخارفه الورقية ، وعرض القدرة الابتكارية لديه ورغبته المستمرة في تنوع أشكاله وصياغاته ، كما تناول البحث الأسس التشكيلية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته للمفردة النباتية . أما التجربة العملية فقد قامت الباحثة بإنتاج عدد من التصميمات التكرارية القائمة على ما تم الوصول إليه من أسس هندسية وتشكيلية وكان ذلك بعدة مداخل تجريبية تم تطبيقها على ست مفردات نباتية ورقية منفذة باللون الأسود على ورق أبيض .

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الحالي في مجال التصميم الزخرفي من خلال دراسة العناصر النباتية في الفن الإسلامي وكيفية الاستفادة منها من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة . أما أوجه الاختلاف فيمكن تحديدها كالتالي :

ـ موضوع البحث الحالي تحوير العناصر النباتية بصفة عامة دون تحديد عنصر بذاته ، أما الدراسة المذكورة فتتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي .

ـ تعتمد تجربة الباحثة في الدراسة السابقة على ما تم التوصل إليه من أسس هندسية وتشكيلية ، من أجل إنتاج تصميمات تكرارية متنوعة ، أما البحث الحالي فيعتمد على إخضاع العناصر النباتية لعمليات تحويرية تبدأ بأبسط الصور ثم تتدرج وصولا إلى تحوير أعمق من أجل إنتاج وحدة زخرفية جديدة .

خامسا : دراسات مرتبطة بتوظيف عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية

أ- سلوى شعبان أحمد (١٩٧٨م)

يدور هذا البحث حول دراسة التصميمات الإسلامية و أساليبها المطبوعة كمدخل لتدريس مادة طباعة المنسوجات وتحسين طرق الأداء فيها بالنسبة لإعداد معلم التربية الفنية . وقد تناولت الباحثة موضوع التحريف في الزخارف الإسلامية المطبوعة وكيفية وجوده في إطار الطبيعة وتطوره حتى يصل إلى التجريد . ثم أوردت الباحثة شرحا للأهداف التربوية للتحريف في طباعة المنسوجات الإسلامية .

كما تناولت موضوع الرمزية في طباعة المنسوجات الإسلامية وتعريف الرمز الفني والاتجاه الميتافيزيقي للرمزية الإسلامية ، وقد أوردت الباحثة أمثلة لرموز ميتافيزيقية كما تناولت الاتجاه التجريدي للرمزية ثم عرضت الأهداف والتطبيقات التربوية . قامت الباحثة بعد ذلك بالبحث في الأصول التقنية لطباعة المنسوجات الإسلامية من خلال بعض الأساليب الطباعية وطرق تنفيذها والصبغات المستخدمة فيها . كما تناولت مناهج التربية الفنية وطباعة المنسوجات الإسلامية من خلال نقد مناهج كلية التربية الفنية ومناهج الخطة الجديدة .

وما يرتبط بموضوع البحث الحالي من الدراسة السابقة هو مفهوم التحريف والذي يأتي مرتبطا بمفهوم التحوير لدى الباحثة .

أما نقاط الاختلاف فيمكن تحديدها من خلال :

- موضوع البحث : البحث الحالي يتناول التحوير في العناصر النباتية وعلاقته بالتصميم الزخرفي ، أما البحث المعني فيتناول التصميمات الإسلامية المطبوعة بما تحويه من أشكال الوحدات الزخرفية وطريقة توزيعها ، ثم دراسة الأساليب المتبعة في تنفيذها .
- مجال البحث : مجال البحث الحالي هو التصميم الزخرفي أما البحث المعني فمجاله طباعة المنسوجات .

ب- مجدي سيد محمود محمد (١٩٩٠م)

قام الباحث في مدخل البحث بالتأكيد على أهمية الاستفادة من وحدات الزخرفة الإسلامية وعناصرها النباتية خاصة ، في إيجاد شكل جديد يخدم الأعمال الفنية التطبيقية المعاصرة . ويدور البحث حول العناصر النباتية كعنصر زخرفي وإمكانية الاستفادة منها تشكيلياً مع عرض لبعض الصور والنماذج ، ثم يتعرض الباحث لدراسة أنماط مختلفة للفن الإسلامي من خلال بعض المدارس الفنية وتأثير ذلك على العملية الإبداعية .

تعرض الباحث لمفهوم الرؤية المعاصرة للفن الإسلامي القائمة على دراسة التراث الفني وأسسه البنائية من خلال دراسة وتحليل واستنباط بعض الوحدات النباتية ذات الجوهر

الفني الابتكاري ، كما استعرض مجموعة من النباتات الورقية بأشكال متنوعـة مـع الـشرح والتحليل للعلاقات القائمة بين هذه الوحدات .

تناول الباحث بعد ذلك الصياغة التشكيلية للوحدة النباتية في الفن الإسلامي كموضـوع أساسي للبحث مع ذكر العوامل التي أدت إلى تنوع الصياغات التشكيلية للوحدة النباتية الورقيـة الإسلامية . كما أورد الأسس الهندسية والتشكيلية التي قامت عليها تلك الصياغات .

وقد قام الباحث من خلال التجربة الشخصية بعمل تطبيقات وتجارب عملية قائمة على الاستفادة من تجارب سابقة في إنتاج بعض الأعمال التطبيقية التي تخدم الجانب الوظيفي وتؤكد على القيمة التشكيلية للعملية الزخرفية .

تتشابه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في مجال التصميم الزخرفـي مـن خـلال العناصر النباتية الإسلامية ، إلا أن الباحث قصر أعماله علـى الزخرفـة الداخليـة وطباعـة المنسوجات بينما الدراسة الحالية تهتم بإنتاج تصميمات زخرفية متنوعة . وقد استفادت الباحثـة من الجانب العملي لهذه الدراسة وبخاصة في التصميمات الأوليـة المنفـذة بـاللونين الأسـود والأبيض .

سادسا : دراسات مرتبطة بالحاسب الآلي " الكمبيـوتر " ودوره تجـاه الزخرفـة الإسلامية

السيد العربي علي الديب (٢٠٠٠م)

تتحدث مشكلة البحث عن التغيير العالمي الذي يتطلب مراجعة الموروث الثقافي وبخاصة فـي مجال الفنون لتحديد مداخل جديدة لانتشاره من خلال استخدام المعطيات الجديدة للعلـم وعلـى رأسها أجهزة الحاسب الآلي المتقدمة . وقد تحدد سؤال البحث في : ما مدى احتياج المـوروث الثقافي من زخارف الفن الإسلامي ووحداته إلى المراجعة لتحديد مداخل جديـدة مـن خـلال استثمار المعطيات الجديدة للعلم ؟

أما فروض البحث فقد وردت كالتالي :

توظيف إمكانيات الحاسب الآلي يمكن أن يعطي حلولا متعددة للوحدة الزخرفية الإسلامية . كما يمكن أن يثري التكوينات الناتجة من تكرار هذه الوحدة ، ويمكن أيضا إثراء اللوحة الزخرفيـة من خلال المزاوجة بين القيم الجمالية في الفن الإسلامي والإمكانات المتاحة للحاسب الآلي .

ويهدف البحث إلى التعرف على مقومات وأسس بناء الوحدة الزخرفية الإسـلامية فـي إيجـاد هيئات جديدة مبتكرة لهذه الوحدات .

وتظهر أهمية البحث في إمكانية الاستفادة من المتغيرات العالمية المعاصرة في عملية تطوير التربية الفنية بالإضافة إلى المزج بين التطورات العلمية والتكنولوجية ومعطيات التراث.

وقد اقتصر البحث على دراسة لمختارات من الوحدات الزخرفية الإسلامية في عصور مختلفة ، كما قام الباحث بتنفيذ تجربة شخصية تعتمد على توظيف وحدات الفن الإسلامي في عمل تصميمات زخرفية باستخدام تقنيات الحاسب الآلي .

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لنظم الوحدات الزخرفية الإسلامية ، وسارت خطواته وفق النقاط التالية :

- دراسة القيم الفنية والجمالية للزخارف الإسلامية من خلال مختارات من العصور المختلفة .
- التعريف بإمكانات أجهزة الحاسب الآلي والمتغيرات التشكيلية الممكن تطبيقها من خلال وحدات الفن الإسلامي .

استفادت الباحثة من التجارب العملية لهذه الدراسة وذلك من حيث ارتباطها بوحدات الفن الإسلامي وتوظيفها في تصميمات مبتكرة باستخدام الحاسب الآلي .

أما وجه الاختلاف بين الدراستين فيظهر في أن البحث السابق يهدف إلى استخدام الحاسب الآلي واستثماره من أجل إنتاج هيئات جديدة لوحدات الفن الإسلامي ، أما البحث الحالي فيبحث في تحوير العناصر النباتية الإسلامية ومدى تأثيره على تنوع عمليات الإبداع في التصميم الزخرفي وظهر استخدام الحاسب الآلي في البحث الحالي كأداة مساعدة في مرحلة من مراحل تنفيذ التجربة وليس كأساس تعتمد عليه التجربة العملية .

...صل الثاني

...يات البحث



ثانيا - الإطار النظري

تمهيـــــــــد :

يعد التطور الحديث نتاجا للفكر التجريبي المعاصر ، والذي يمثل الطريق الرئيسي عند الباحثين والمكتشفين لمعرفة كل ما هو جديد في كل علم من العلوم ، من خلال القيام بالتجارب واكتساب الخبرات المتنوعة .

ويعد التجريب في الفن " نزعا من التدريب على ممارسة الفكر والسلوك الإبداعي من حيث التجديد والتحديث وتحقيق التعددية في الحلول والاستجابات الفنية غير التقليدية سواء في الخامات أو الأدوات أو التقنيات لإيجاد العلاقات التشكيلية المتفردة والتي تعكس أسلوب الطالب المميز والمتفرد في التعبير " . (توفيق ، ١٩٩٩م ، ص ٨٠٧)

وتعرف هدى السيد (١٩٧٩م) التجريب في الفن على أنه : " منهج يقدم بدائل الحلول أو الحلول المختلفة في شكل متعلقات تشكيلية جديدة تتضمن دلالات ومعاني مألوفة ، كما أنه الأسلوب الذي يوضح ويعرض بعض الجوانب الجمالية للموضوع الواحد " . (ص ٢٠٥)

ويرى البسيوني (١٩٧٥م) أن " التربية الفنية تتطلب من كل مشتغل فيها ، أن يكون ذا عقل باحث ، مجرب ، يضع كل خبراته موضع التجريب ، ليصل من خلالها لأهم الحقائق التي يبني عليها تعديل خططه ودروسه ، لضمان الوصول إلى تحقيق أفضل نماذج في السلوك للمتعلمين على اختلاف أنواعهم ، من النواحي : الجمالية ، والنفسية ، والاجتماعية . (ص٨٦)

وذكرت مها الألمعي (١٩٩٥م) عن عبد القادر أن : " التجريب من الدعامات الأساسية التي تنادي التربية الفنية بتطبيقها بين طلابها لإظهار الدور الذي يجب أن تقوم به في عصر تكنولوجي متغير ، علاوة على ما يقدمه من فرص للممارسة الفنية بالخامات المتنوعة ، وبأساليب مختلفة لتنمية الفكر والأداء الإبداعي ". (ص ٢١)

وتؤكد هدى السيد (١٩٧٩م) على أن الفكر التجريبي يتيح لدارسي الفن حرية رؤية عناصر التشكيل من زوايا مختلفة . بالإضافة إلى تجميع هذه العناصر مع بعضها البعض وتأليفها لتكوين علاقات جديدة فيما بين العناصر المألوفة وغير المألوفة ، وتنظيمها كوجهة نظر مختلفة أو مضادة لما سبقها سواء في المعنى أو في الرؤية . فالممارسة التجريبية رؤية وسلوك وإنتاج بمعنى أن تتحقق الرؤية الجديدة من خلال سلوك تجريبي يتميز بالملاحظة والتسجيل في إنتاج يعرض لأكثر من وجهة نظر ، أو أكثر من حل لذلك الشكل أو الموضوع ، فتتاح الفرصة لتدريب قدرات الفكر الإبداعي لدى دارسي الفن من حيث المرونة والطلاقة وإمكانية تغيير الصياغات التشكيلية للكشف عن متعلقات جديدة .

وتتحدد غاية التجريب في التربية الفنية في : " أن يكون لميدان التربية الفنية السبق في تدريب الطلبة على ممارسة الفكر الإبداعي ، إذ تسعى مواد التعليم المختلفة ليكون في عناصرها الرصيد الأكبر الذي يساعد على نمو هذا الفكر ، وإذ تنعكس أبعاده في مجالات أخرى غير الفن حسب الميول الفردية المتنوعة . وبذلك يصبح كل فرد مبدعا في مجاله بتقديم الجديد باستمرار من وجهات نظر وآراء وبحوث واكتشافات " . (ص ١٨٧)

ويمكننا في ضوء ذلك تحديد أهم غايات التجريب في الفن على النحو التالي :

١. الكشف عن مظاهر جديدة وكيفيات لا عهد للمجرب بها في صميم المشاهد المألوفة .
٢. التدرب على الرؤية بطريقة كلية مما يساعد على شمول النظرة إلى المشكلات المختلفة وانعكاس ذلك على شخصية المجرب فيكتسب المقدرة على التفكير في كيفية حل المشكلات من وجهات نظر مختلفة .
٣. اكتساب الطلاقة والمرونة الفكرية في التأليف بين المتناقضات من عناصر العمل الفني من لون وشكل وخط ومساحة وإيجاد المتعلقات التشكيلية بينهما . (السيد ، ١٩٧٩م)

ويتفق ما سبق مع موضوع البحث الحالي ، حيث ترى الباحثة أن موضوع التحوير قائم على التجريب ، إذ يصل الفرد من خلاله إلى تصميمات جديدة ، ذات تنوع وثراء . فالتجريب من الوسائل الأساسية لإيجاد حلول متنوعة ، كما أنه لا يتم إلا بالممارسة والإنتاج بطريقة تخلق واقعا جديدا يتناسب مع روح العصر . والتجريب في هذه الدراسة يعتمد على تحوير العناصر من خلال عدد من المتغيرات للحصول على تصميمات متنوعة بأسلوب معاصر قائم في أساسه على تراث الفن الإسلامي .

وبصورة عامة يمكن القول بأن الباحثة قد تمكنت من إعداد تصور مبدئي مسبق للقيام بتجربة البحث حول تحوير عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال محاور متنوعة تستند في أساسها على فهم موضوع التجريب في الفن .

المبحث الأول :

معنى التجريب

مداخل التجريب في الفن

اتجاهات التجريد

التجريد في الفن الإسلامي

مفهوم التحريف

التحريف في الفن الإسلامي

مفهوم التحوير

أساليب التحوير

مداخل التجريب في الفن :

تعتبر مداخل التجريب منطلقات فنية ينتهجها العقل البشري بحثا عن أبعاد جديدة وحلول فنية تعالج قضايا التشكيل والتعبير برؤية جديدة تختلف عن الرؤى التقليدية بمعنى البداية الفكرية التي ينطلق منها العقل البشري ليشكل ويحول كل عناصر الطبيعة إلى مدلولات تشكيلية ذات قيم فنية . (السيد ، ١٩٧٩م ، ص ٦٨)

وقد حدد " ستيفن بان " أربعة مداخل للتجريب هي :

التركيب – التجريد – التحطيم – الاختزال . وقد لا يقتصر الفنان في تشكيل العمل الفني على مدخل واحد فقط بل قد يجمع بين مدخلين أو أكثر . ويمكننا توضيح هذه المداخل من خلال التعرض لبعض الأساليب الفنية المعاصرة والتي ترتبط بموضوع تحوير العناصر على النحو التالي :

١. المدخل الأول : التجريد

يمثل موضوع البحث الحالي أحد أساليب التجريد في الفن الإسلامي ، لذلك لابد من تعريف ماهية التجريد ككل ومن ثم الانتقال إلى تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي على وجه الخصوص في فصل آخر من فصول هذا البحث .

معنى التجريد :

يرى البسيوني (١٩٩٤م) أن " التجريد تعميم من واقع الخبرة البصرية العارضة لكشف القانون التشكيلي الدائم الذي تتميز به الأشياء ، أو هو الحالة التي يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة ، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره في عملية الإدراك ، أي يكشف العام الذي يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التي يستخدمها كل فنان في تشكيله " . (ص ١١٥)

أما دسوقي (١٩٩١م) فيرى أن :

> المعنى الحرفي للفظ (تجريد **Abstraction**) يدور حول عمليات ذهنية لعزل شيء ما بعيدا عن أشياء أخرى تكون مرتبطة أو ممتزجة بهذا الشيء . ويفهم التجريد كمصطلح فني ، كعملية ذهنية إبداعية تستهدف استخلاص وعزل للخواص الجوهرية والأساسية في شكل ما ، أو ما هو ثابت وعام في ظاهرة فكرية ما ، وإمكانيات التعديل والإضافة عليها من أجل التكثيف في الخواص والقيم والتي يتعلق وجود التأثير النفسي كتعبير بوجودها . (ص ١٥٣)

ويرى خميس (١٩٧٥م) بأن " جميع الفنون تتصف بالتجريد ، ولا تكون أعمالا فنية إلا إذا كانت مجردة . أو بعبارة أخرى ، إن الفن بحكم طبيعته يختلف عن الواقع والحياة ، ومادام الفن كذلك فهو عمل مجرد " . (ص ٥٩) ويذكر أيضا أن " العمل الفني تعبير عن الواقع وليس

تسجيلا له ، مما يجعله بالضرورة عملا له صفة التجريد ، فالتجريد بمعناه الشامل والعام هو الاختلاف أو المغايرة عن الأصل " . (ص ٢٧) أما الشامي (١٩٩٠م) فقد لخّص التجريد بقوله : "إن التجريد يعني الابتعاد عن النقل عن الطبيعة ورفض نظرية المحاكاة ". (ص ٢٤٠) ويعرّف الشال (١٩٨٤م) الفن التجريدي بأنه : " مصطلح يطلق على الفن اللا تشخيصي الذي لا ينقل الطبيعة نقلا حرفيا " . (ص٣) وهذا ما تؤكده نعمت علام (١٩٧٨م) حيث ذكرت أن " لفظة التجريد تطلق في الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله " . ويمثل في الفن التشكيلي المعاصر صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد . (ص ١٧٢) كما تتفق فاطمة الجاوي (١٩٩٥م) مع هذا الرأي فترى أن : " التجريد في الفن هو محاولة لتحوير واستخلاص الطبيعة من عناصرها التفصيلية والاكتفاء بالتعبير عن جوهرها دون أن تفقد الأشكال دلالاتها في الطبيعة " . (ص ١٧٧)

وترى الباحثة أن هذه المعاني تشترك جميعها في موضوع الاختلاف أو المغايرة عن الأصل الطبيعي ، وربما تباينت بعض هذه المعاني في درجة الاختلاف من حيث قرب العناصر أو بعدها عن مصادرها الأصلية ، وهذا ما يرتبط بمفهوم التحوير لدى الباحثة باعتباره أحد أساليب التجريد في الشكل .

اتجاهات التجريد :

يستخدم مصطلح (التجريد) بمعنيين مختلفين تماماً ، وذلك كالتالي :

١. التجريد في الاتجاه اللا تمثيلي :

يُقصد بالتجريد في الاتجاه اللا تمثيلي :

تجنب الفنان لكل المظاهر الطبيعية الموجودة في البيئة حتى ولو بطريقة عارضة ، وتكون الانطلاقة التعبيرية من معنى أو مفهوم أو انفعال ، والتي تنبثق عن التفكير الذهني في المطلقات ولا تتعلق بأي شكل طبيعي محدد ، ولكن يستخدم في التعبير عن ذلك أشكالا لا تمثل سوى ذاتها ، كالخط الصريح والمساحة والأشكال الهندسية المنتظمة، وتعتمد القيم الجمالية لهذه الأشكال الخاصة على أسلوب تكوينها وإيقاعها الخاص ، فالتجريد المقصود في هذا الاتجاه يكون من أجل الدلالة على استخدام الفنانون للأشكال الخاصة في بناء أعمالهم الفنية . (دسوقي ، ١٩٩١م ، ص ١٥٦)

في هذا الاتجاه يُخفي المصمم من خلال عناصره مصادر الإلهام التي أوصلته إلى التجريد ، ولا يرى إلا أشكالا وألوانا بلا مدلولات بصرية . (الخولي ، ١٩٨٦م ، ص ١١٧)

وهذا النوع من التجريد لا يرتبط بموضوع البحث الحالي ، وذلك لابتعاده عن مصادر الأشكال الأولية ، والباحثة هنا تحرص على الاحتفاظ بهوية العناصر .

٢. التجريد في الاتجاه التمثيلي:

يتضمن التجريد في الشكل عمليات الحذف والإضافة والتبسيط والتحليل والتحريف والاختزال وإعادة الصياغة ، والتي من شأنها تحويل مظاهر الأشكال الطبيعية إلى أشكال فنية ، وبناء على استخدام هذه العمليات ، فقد تتشابه الأشكال الفنية مع أصولها الطبيعية ، وقد لا تتشابه ولكنها لابد أن تحمل بعض الملامح والسمات التي تستدعي الصلة بأصولها الطبيعية ، سواء كان الواقع الطبيعي نفسه نقطة بداية للفنان أم لا . (دسوقي ، ١٩٩١م ، ص ١٥٧)

٣. الاتجاه النصف تجريدي:

" يقع الاتجاه النصف تجريدي في موقف متوسط بين الاتجاهين السابقين ، ويتميز باحتوائه على مستوى عالي من الاختفاء الواضح للملامح التمثيلية لأول وهلة عند رؤية العمل الفني ، ومع هذا فإنها تتضمن بعض الملامح التمثيلية التي تجعل العمل الفني مرتبطا بأصول طبيعية مثل بعض أعمال التكعيبية والمستقبلية " . (المرجع السابق ، ١٥٨)

وبمعنى آخر " يظل المصمم في هذا الاتجاه محتفظا بالأصل الطبيعي ، بعد أن يعمل فيه عمليات حذف للتفاصيل التي لا ترتبط بالجوهر ، والتأكيد على الجوهر ذاته في خطوط ومساحات تتسم بالبساطة والبلاغة " . (الخولي ، ١٩٨٦م ، ص ١١٧)

كما أشار دسوقي (١٩٩١م) إلى :

وجود علاقة اضطرارية بين قدر مخالفة مظاهر الواقع المرئي وبين مستوى التجريد في الشكل ، فكلما زاد اعتماد الفنان المصور على قيم التركيب الشكلي والكيفيات الحسية لوسائط التعبير ، في إطار معنى من المعاني المتميزة بالعمومية والشمول ، كلما اقترب العمل الفني من المستوى " النصف تجريدي " وهو أعلى مستوى من مستويات التجريد في الشكل التمثيلي . وهي علاقة تلقي الضوء على تحول الفنان من الإدراك البصري إلى الإدراك الذهني ، وهو تحول يتم بطريقة منطقية أثناء تطور فكرة التعبير عند الفنان والتي تتجسد خلال التعمق الشديد في عمليات البحث والاستكشاف والاستخلاص وإعادة تركيب خواص وعلاقات الشكل في حرية تامة . (ص ١٦٢)

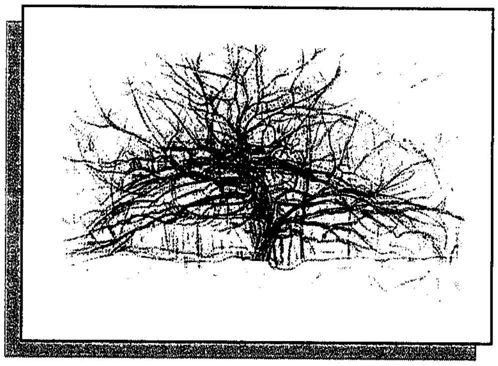
وترى الباحثة أن تجربة البحث تقوم بشكل أو بآخر على الاتجاهين الأخيرين للتجريد ، فهما الأقرب لتجربة البحث الحالية ، وبدرجات متفاوتة من الوضوح أو الاختفاء التدريجي لملامح الأشكال ومدى بعدها أو قربها من أصولها الإسلامية .

الجدير ذكره في هذا المدخل احتوائه على العديد من الـرؤى المتعـددة والاتجاهـات المختلفة ، والتي لا يتسع المجال هنا للاستفاضة في ذكرها ، فقد رأت الباحثة عرض بعض هذه الاتجاهات والتي ترى أنها على علاقة وثيقة بموضوع البحث الحالي من حيـث فهـم طبيعـة العناصر وتحليلها وإمكانية تلخيصها وتحويلها إلى عناصر تشكيلية من خط ومساحة ولون .. ، وذلك بتناول أساليب بعض الفنانين من خلال اتجاه واحد لكل فنان ، مع ملاحظة أن بعضهم قد اتبع أكثر من اتجاه في نفس الوقت ، ولكن المجال هنا لا يتسع إلا لبعض الأمثلة .

أساليب بعض الفنانين من خلال الاتجاه التجريدي :

- **الفنان / بيت موندريان Piet Mondrian** (١٨٧٢-١٩٤٤م)

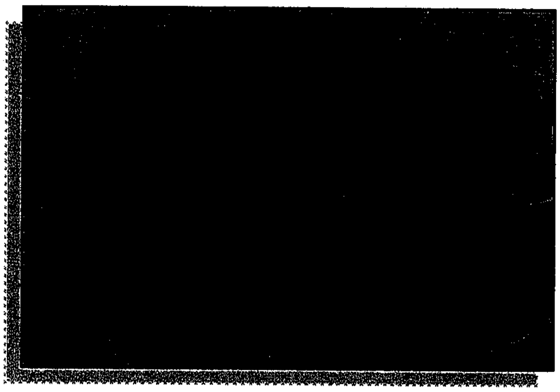
أضاف موندريان مفهوما جديدا للتجريد ، حيث يرى أن الطبيعة يجب أن توضع فـي اعتبار الفنان في المرحلة الابتدائية من مجرى تقدمه ، وبهذا يصبح الفنان وجهـا لوجـه مـع الطبيعة عندما يمارس تجاربه المختلفة التي قد تنحرف تدريجيا عن مظهر الطبيعة تجاه الحـل التجريدي . إن الملاحظة الواعية للفنان موندريان بالجوانب الجمالية المختلفة والرؤى المتعددة بالنسبة للشجرة كمثال ، جعلته يسجل هذه التجارب كوحدة بنائية تمثـل لديـه مجموعـة مـن العناصر التشكيلية من خط ومساحة وفراغ ولون لها صفة النمو المستمر في وحـدة أجزاءهـا (الجذع – الأغصان – الأوراق) ، فاستطاع الفنان من خلال رؤيته الفنية أن يقـدم متعلقـات تشكيلية للمسطحات والخطوط ، وأوضاع مختلفة للشكل والفراغ ، متخذا من الأشكال الفراغيـة للشجرة فرصة لتحليل زوايا التشكيل المختلفة ، واستمر في عرض المتتاليات التشكيلية هذه على مدى ثلاث سنوات (اللوحات ١ : ٣) مستفيدا من منطق تشكيلها في الطبيعة وما تتميز به من استمرار النمو في وحدة ولكن بمنطق التشكيل في الفن . (الـسيد ، ١٩٧٩م) والتـي تـرى الباحثة أنها تمثل اتجاها خاصا ومنفردا من حيث تناول الفنان لعناصر الطبيعة ، وتحليلها ، ومن ثم تبسيطها إلى أشكال هندسية يمكن أن تكون مجالا خصبا لفهم بعض أساليب التجريد ، والقيام بعمليات تحوير متتابعة على عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية .



لوحة (١)

الشجرة ، موندريان ، ١٩١٠م

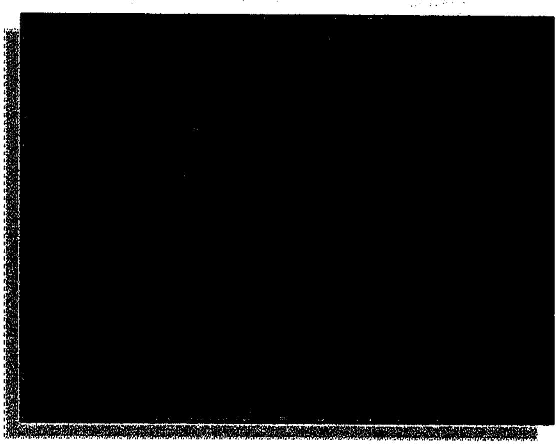
عن : Escher , 1971 , p 13



لوحة (٢)

شجرة أفقية ، موندريان ، ١٩١١م

عن : Read , 1986 , p 194 -195



لوحة (٣)

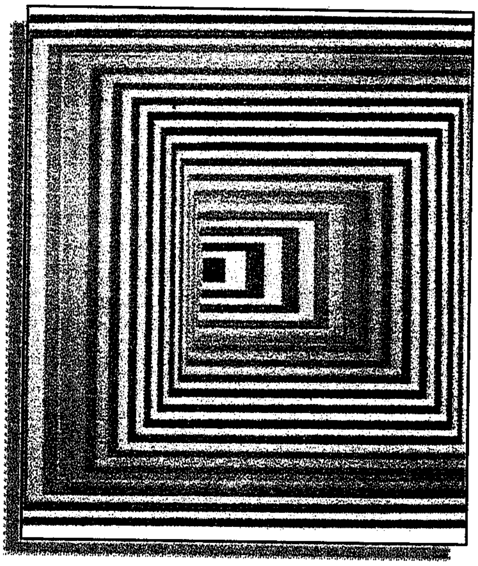
شجرة تفاح مزهرة ، موندريان ، ١٩١٢م

عن : Lemoine , 1987 , p 12

• **الفنان فزاريللي Vasarely**

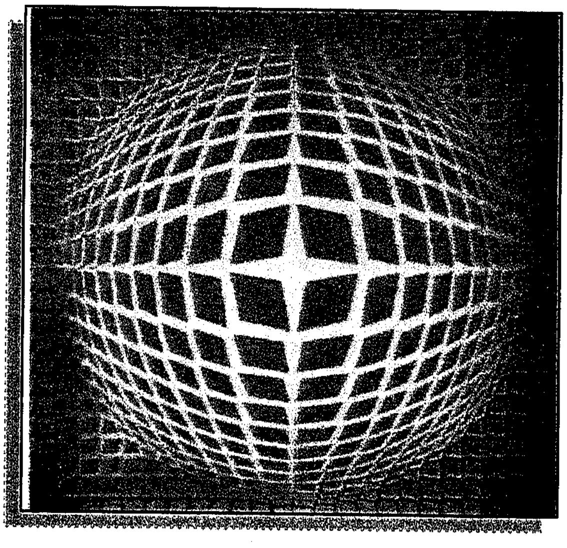
ذهب ممارسو المدخل التجريدي إلى ضرورة إيجاد علاقات خداعية غير ثابتة تأتي نتيجة لتحريف منظور الأشكال ، فيصبح سطح العمل الفني ذا تأثير إيجابي لخداعات بصرية تعكس مدركا غير ثابت للبعد الثالث ، فيحدث التأثير المتموج الذي ينعكس على سطوح الأعمال الفنية . وقد قدم الفنان " فزاريللي" رؤيته الفنية من خلال المدخل التجريدي لقضية الخداع البصري في التشكيل الفني ، وظل محتفظا بفكرة عامة ألهمته بها الطبيعة هي" التعدد أو الكثرة " واستطاع أن يعرض من خلال هذا التنوع في الشكل أو الحجم ودرجات اللون نوعا من الخداع المصور ناتجا عن معاملة جديدة للسطح المستوى ، فأخذ يغير ويعدل في العلاقة بين الوحدات بتحريف زاوية وضع الشكل أو علاقته بالفراغ الذي قد يرى فيه توالي الوحدات أو تعاقبها ، فتبدو الحركة متأرجحة إلى الأمام وإلى الوراء في البعد الثالث ، مما يجعل دوامات الحركة تمتد وتتسع وتتجمع وتتقارب إلى حدود الصورة الأربعة رغم أن الصورة ذات بعدين وسطح مستوى (اللوحات ٤-٥) . كما تتميز عناصر التشكيل لدى هذا الفنان بأنها غير تشخيصية أو تمثيلية لما هو معروف في الواقع ، إنها الطبيعة الجديدة كما يراها فساريللي فهي طبيعة لا تقلد وإنما تبتكر في علاقات تشكيلية تجريدية هندسية متناغمة . (السيد ، ١٩٧٩م)

وإذا كان الفنان موندريان قد انفرد بأسلوب مميز في التجريد من خلال تبسيط الشكل وتحويله إلى عناصر أولية ، فإن أعمال الفنان فزاريللي تمثل اتجاها مغايرا في هذا المجال من حيث البحث عن بنائيات جديدة للمفردة ، وإيجاد علاقات خداعية غير ثابتة ، ناتجة من تنوع الأشكال والأحجام والألوان ، وتحريف المنظور وذلك بتغيير زاوية وضع الأشكال في الفراغ ، مع الإيحاء بالعمق الفراغي ، وما ينتج من حركات إيهامية متفاوتة ، والتي ترى الباحثة إمكانية الاستفادة منها في تطبيق التجربة الحالية للبحث .



لوحة (٤)

فونال (كي . اس . زد) ، فازاريللي



لوحة (٥)

فيغا ــ كونتوش ، فازاريللي

(اللوحات ٤-٥) عن : فضل ، ١٤١٦هـ ، ص ١٢٢

- **ماريتس كورنليس ايشر M. C. Escher (١٨٩٨-١٩٧٢م)**

للفنان ايشر مجموعة من الأعمال الفنية التي تؤكد على خاصية التحول التي تبناها والتي تبدأ بدراسة الشكل الطبيعي ومن ثم تبسيطه من خلال خطوط تحويرية بسيطة (لوحة ٦) وقد انفرد الفنان ايشر بأسلوب تحوير مميز وذلك من خلال استثماره لمجموعة متباينة من الأشكال التجريدية والعناصر التمثيلية ، وذلك باستبدال المفردة المجردة الهندسية بمفردة تمثيلية (لوحة ٧) ، معتمدا على العلاقة التبادلية بين الشكل والفراغ ، بالإضافة إلى التكبير والتصغير (لوحة ٨) الذي يصحبه تغير في الظل والنور ، وأيضا من خلال اعتماده على علاقات التماس بين الأشكال ، وعلى العلاقات التبادلية بين الأشكال والألوان . كما اهتم ايشر بتنظيم السطح (الفراغ) وما يطرأ عليه من متغيرات ناتجة عن علاقات العناصر وارتباطها بالنسبة لوضعها على هذا المسطح (لوحة ٩) . مع التأكيد على تحقيق العمق الفراغي في بعض أعماله الفنية (لوحة ١٠) . (أبو العنين ، ٢٠٠٠م)

كما نلاحظ في بعض أعمال الفنان ايشر أن المساحات المحصورة بين الأشكال والناتجة من تكرار مفردة تمثيلية تشكل مفردة تمثيلية أخرى في الوقت ذاته دون وجود فترات بين هذه الأشكال (اللوحات ١١-١٢) .

وقد كشفت تجارب ايشر عن حل جديد لمفهوم " التحول " وهو تقسيم اللوحة إلى ثلاثة أقسام أفقية (لوحة ١٣) ويبدأ التركيب من الجهة اليسرى للشريط الأول خلال تردد كلمة تحول وما تلبث أن تتحول إلى مربعات والتي بدورها تتحول إلى أشكال أخرى سداسية ثم إلى أشكال أخرى ليبدأ الشريط الثاني بمكعبات تتحول إلى أشكال أخرى ثم إلى أشكال أخرى ليبدأ الشريط الثالث بمباني معمارية تتحول إلى أشكال أخرى ثم إلى مربعات ثم ينتهي الشريط بكلمة تحول ، ذلك التحول الذي يُمكّن المشاهد من متابعة تركيب الصورة ابتداء من أعلى جهة اليسار أو من أسفل جهة اليمين . (الديب ، ٢٠٠٠م)

ولقد كان لفهم طبيعة التحوير عند الفنان ايشر أثره الواضح على هذا البحث ، حيث تمكنت الباحثة من :

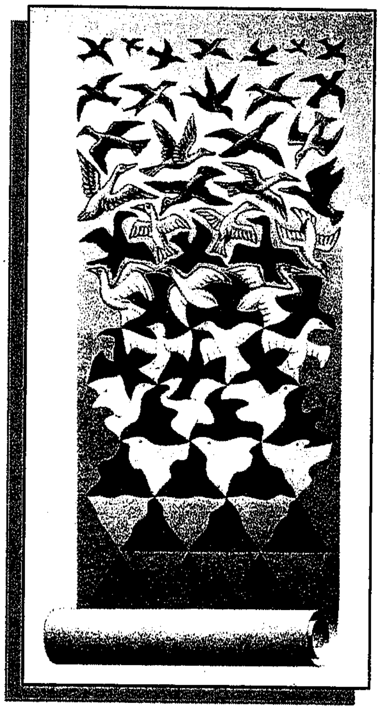
- فهم العلاقة التبادلية بين الأشكال والأرضية وأثرها على عمليات التحوير .
- استيعاب مفهوم الفترات أثناء تكرار العناصر وأثره على عمليات التحوير .
- الاستفادة من تنوع علاقات التماس بين العناصر في عمليات التحوير .
- كيفية تحوير العنصر إلى آخر من خلال الاستبدال التدريجي للعنصر .
- إمكانية تطبيق عمليات تحوير متدرجة ومتتابعة على مجموعة متباينة من العناصر .



لوحة (٦)

شجرة النخيل ، ايشر ، ١٩٢٣م

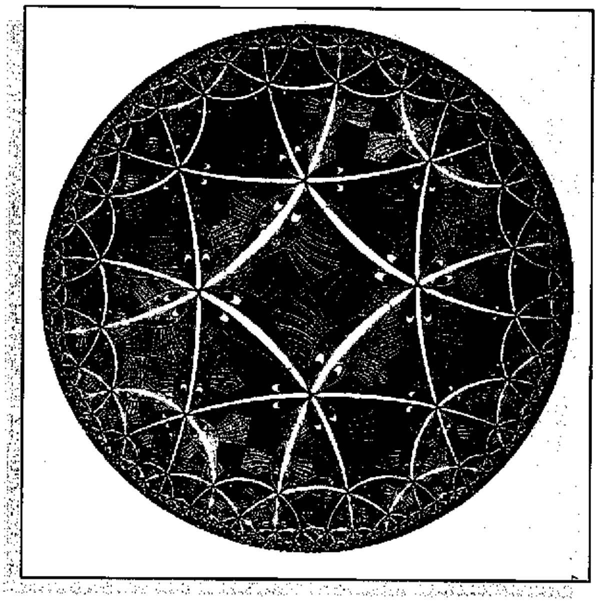
عن : Escher , 1971 , p 31



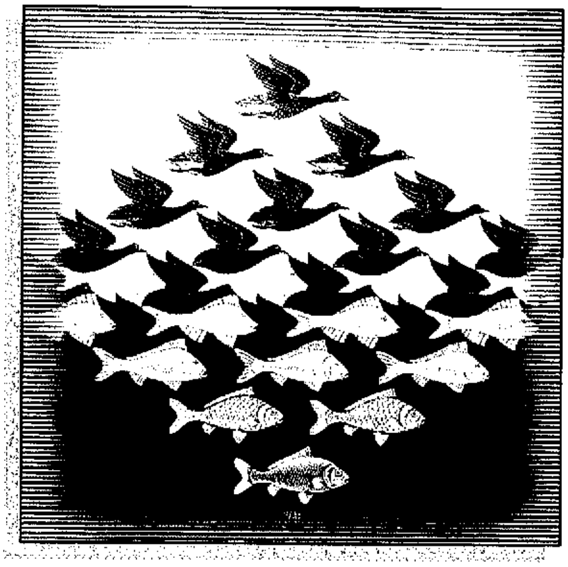
لوحة (٧)

تحرر ، ايشر ، ١٩٥٥م

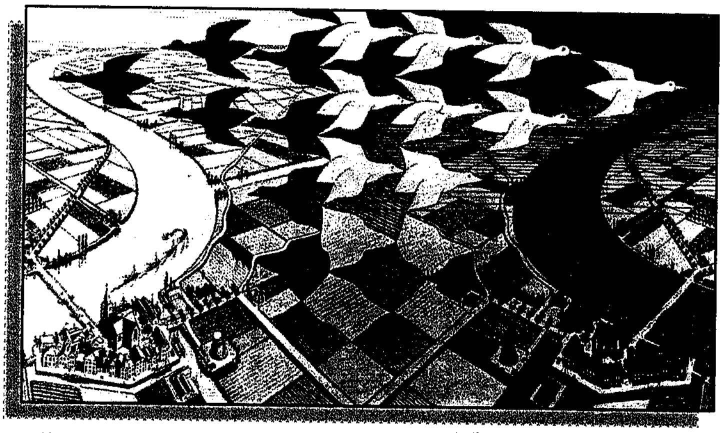
عن : Escher , 1971 , p 123



لوحة (٨)
مدى الدائرة الثالث ، ايشر ، ١٩٥٩م
عن : Escher , 1971 , p 7



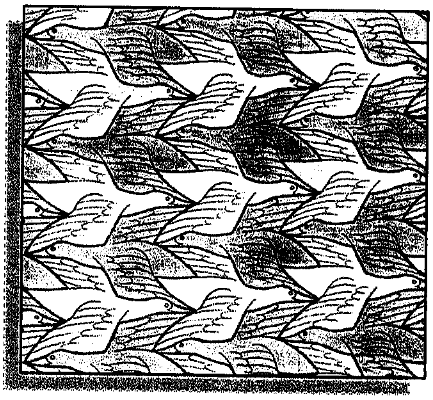
لوحة (٩)
السماء والماء ، ايشر ، ١٩٣٨م
عن : Escher , 1971 , p 82

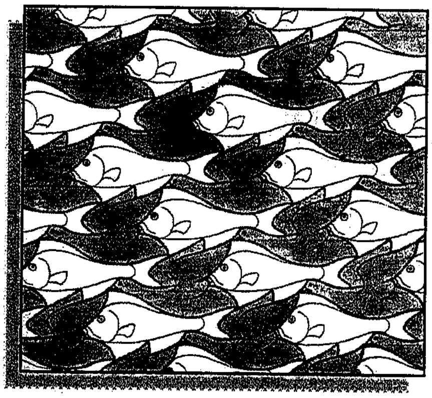


لوحة (١٠)

النهار والليل ، ايشر ، ١٩٣٨م

عن : Escher , 1971 , p 79

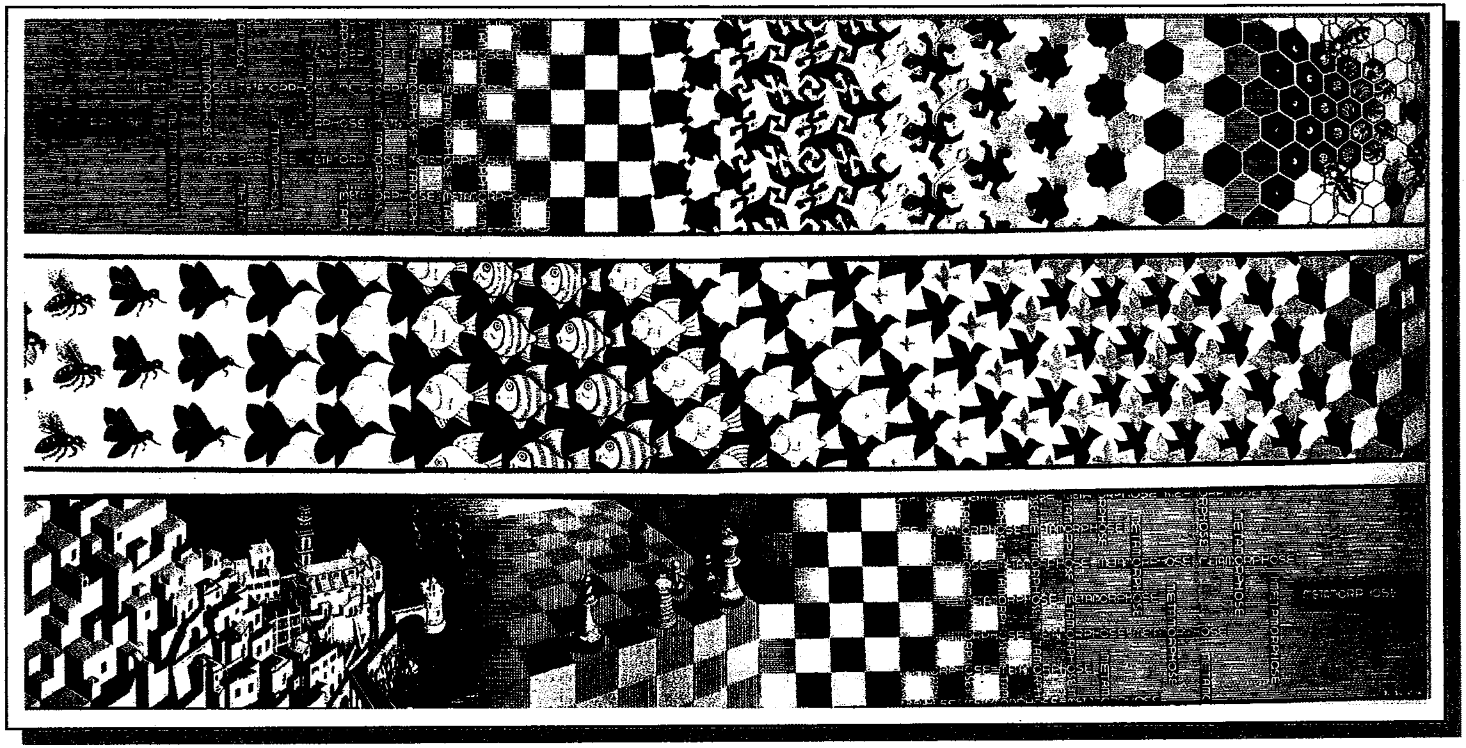




لوحة (١١)   لوحة (١٢)

دراسات منتظمة التقسيم ، ايشر ، ١٩٣٨م

(اللوحات ١١- ١٢) عن : Escher , 1971 , p 79-81



لوحة (١٣)

تحول ، ايشر ، ١٩٣٩-١٩٤٠م

عن : Escher , 1971 , p 84-85

التجريد في الفن الإسلامي :

ذكر الشامي (١٩٩٠م) أن " لفظة التجريد حينما تستعمل في وصف الفن الإسلامي ، فهي لا تمت بصلة إلى المعنى في الفن الغربي . وحينما يصف بعضهم فن الزخرفة الإسلامية بأنه تجريدي فلا يعني ذلك أنه خلا من الموضوع ، فموضوع الزخرفة الإسلامية هو التجميل والتزيين " . كما يرى أيضا أن لفظة التجريد تعني " توخي عدم التباين بين أفراد النوع الواحد ، والخروج من الكثرة إلى النموذج . فترسم مثلا ورقة الشجر بحيث لا تمثل ورقة نبات بعينها ، بل تشير إلى شكل الورقة ، دون أن يكون في الطبيعة ما يماثلها " . (ص ٢٤١)

أما محمد (١٩٩٦م) فإنه يرى أن " التجريد في الفن الإسلامي هو تجريد مطلق لا نهائي ، غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية ، كما أنه ليس تجريدا عبثيا ، بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية من خلال تمثله للفكر الإسلامي ، ومن خلال تأمل طويل وعميق للطبيعة والكون والحياة " . (ص ٢٨)

فالفنان المسلم " يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية يعيد تركيبها من جديد ويشبه في ذلك بعض حركات الفن المعاصرة " (الألفي ، ١٩٩٨م ، ص ٩٠) فالفن التكعيبي مثلا (١٨٨٢-١٩٦٣م) يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية ، من خلال تحليل الشكل وإعادة تركيبه من وجهة نظر عقلية منطقية ، أطاحت في كثير من الأحيان بالجوانب الانفعالية للعنصر ذاته وأثرت عليه علاقات تشكيلية بحتة ، مما قاد إلى إيجاد نوع من الجمال الساكن الذي دفع بدوره إلى الحركة المستقبلية في الفن . وكذلك الفن الوحشي (١٨٦٩-١٩٥٤م) الذي يقوم على تبسيط الشكل الطبيعي إلى أقصى حد ممكن وتحويله إلى سطوح بسيطة تعتمد على الخط واللون ونرى أن الفنان الإسلامي يشترك مع الفنان الحديث في تحليل العنصر المعبر عنه وإعادة تركيبه من جديد حيث تلاقى الاثنان في تفجير الشكل وتكسير القاعدة المألوفة للشكل الطبيعي (أحمد ، ١٩٧٨م) ويظهر الفرق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر في أن الفنان المسلم حقق فاعليته الفنية التي استشعرها في نفسه تعبيرا عن موقفه إزاء الطبيعة ، أما الفنان المعاصر فإنه يعبر عن فلسفة عقلية منطقية . (الألفي ، ١٩٩٨م) وبذلك يكون مفهوم التجريد في لغة الفن الإسلامي غير مفهوم التجريد في الفن الغربي .

٢. المدخل الثاني : التركيب

يفصح هذا المدخل عن حلول بنائية وتركيبية في التشكيل ، وفكرة التركيب والبناء مستمدة من فكر المدرسة التكعيبية " البحث عن حقيقة جديدة للطبيعة " حيث تتماثل معها التركيبات ولا تمثلها ، وذلك خلال نظرة بنائية تحليلية في الطبيعة تهتم بالبحث عن منطق التشكيل في الطبيعة وقانونه وما يناظره من منطق التشكيل في الفن . وهذا الموقف يتخذ موقفا موازيا للطبيعة يمنعه من التقليد ويتضمن الاستفادة من قوانين الطبيعة في النمو والتطور والحركة والتنوع وغيرها ، فالرؤية البنائية لا ترى بمعزل عن الواقع ، لأن الفن وإن كان شيئا من صنع الإنسان إلا أن الطبيعة هي الأصل ولا يظن أن الطبيعة تعارض الفن ، فالعمل الفني ينشأ ويولد بواسطة عملية إبداعية كلية طبيعية . (السيد ، ١٩٧٩م)

وإذا كانت التكعيبية قد مرت بثلاث مراحل أساسية تتمثل في :

١. التكعيبية البدائية (١٩٠٦-١٩٠٩م) وهي فترة تبسيط الأشكال وتلخيصها إلى أحجام أساسية (اللوحات ١٤-١٥) .
٢. التكعيبية التحليلية (١٩٠٩-١٩١٢م) توضح المظاهر المختلفة للشيء الواحد وتهمل المنظور وتستخدم التراكم (لوحة ١٦) .
٣. التكعيبية التركيبية (١٩١٢-١٩١٤م) تترجم كل شيء مشاهد إلى رموز بصرية وتجعل له رمزا مقابلا ، وبهذا يكون الفن موازيا للواقع وليس انعكاسا له . (لوحة ١٧) . (فضل ، ١٤١٦هـ)

فإن الباحثة ترى أن هذه المراحل المنبثقة من المدخل السابق الذكر تمثل منطلقات فكرية ذات أهمية بالغة في تحوير العناصر النباتية التي هي موضوع البحث الحالي ، حيث يمكن الإفادة منها في تحوير عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال تحليلها إلى مفردات بسيطة ، وإعادة صياغتها من جديد بطريقة الفك وإعادة التركيب أو ما يعرف بطريقة الهدم والبناء حيث يمكن من خلال هذه الطريقة إنتاج تصميمات تعتمد على تحوير هذه المفردات وتكرارها بأكثر من صورة مع تغيير اتجاه حركة العناصر ، بحيث تظهر الأشكال الجديدة بصورة موازية للعناصر النباتية وليس انعكاسا تاما لها .

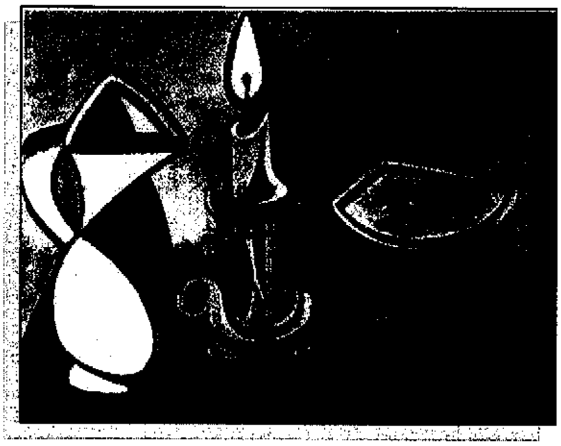


لوحة (١٤)

مصنع هورتا دي إيرو ، بيكاسو ، ١٩٠٩م

تبسيط الأشكال وتلخيصها إلى أحجام أساسية

عن : Elgar , 1985

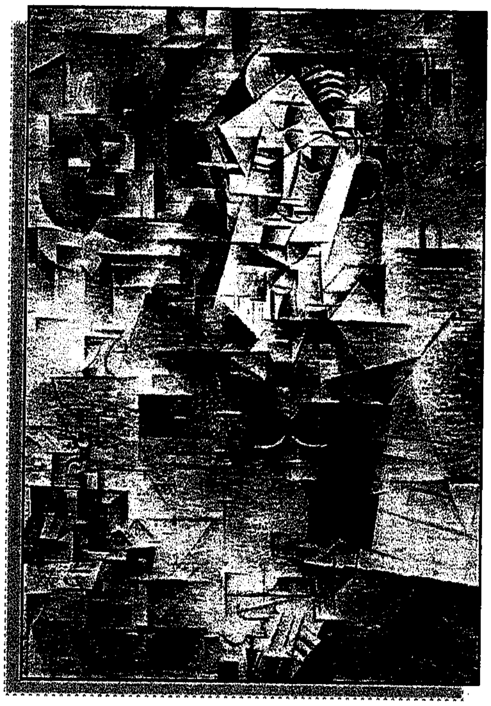


لوحة (١٥)

طوة المينا ، بيكاسو

تبسيط الأشكال وتلخيصها إلى أحجام أساسية

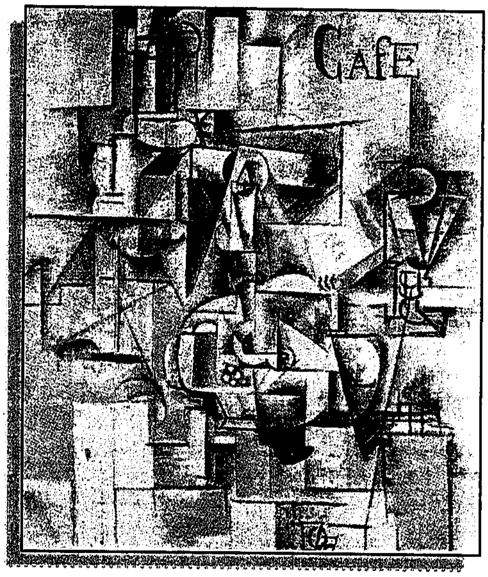
عن : فضل ، ١٤١٦هـ ، ص ١١٥



لوحة (١٦)

لوحة شخصية (امبرويس فولارد) ، بيكاسو ، ١٩٠٩-١٩١٠م

التكعيبية التحليلية : إهمال المنظور واستخدام التراكم



لوحة (١٧)

لوحة شخصية ، بيكاسو ، ١٩١٣م

التكعيبية التركيبية : يظهر الفن موازيا للواقع وليس انعكاسا له

(اللوحات ١٦-١٧) عن : Elgar , 1985

٣. المدخل الثالث : التحطيم

المقصود " بالتحطيم " الخروج عن مظاهر الطبيعة ونظامها ونسب الأشكال فيها ، وقد يصل هذا التحطيم إلى حد تشويه الشكل بما يراه الفنان ملائما للتكوينات الفنية " . ويشير بيكاسو إلى فكرة هذا المدخل من التجريب فيقول " إن التصوير هو خلاصة التحطيمات " ويشير موندريان إلى أن " كل مرحلة من مراحل تطور الفن إنما هي نتيجة كلية للتحطيم في الإبداعات السابقة " . وعلى سبيل المثال يمكن اعتبار العناصر التشكيلية في وجه الإنسان من أنف وفم وعينان وشعر عناصر تشكيلية ثابتة عددا ومختلفة شكلا ، وبممارسة التبديل والتغيير بينها يمكن من الحصول على متعلقات تشكيلية جديدة . (السيد ، ١٩٧٩م ، ص ٨٦)

والمفهوم السابق لا يتوافق تماما مع ما تراه الباحثة في موضوع تحوير العناصر ، فهناك بعض أوجه الاختلاف والتي يمكن إيضاحها من خلال التالي :

إذا كانت التحطيمات محتفظة بجزء من خصائص العناصر الأصلية ، ولم تُفقدها حسها الجمالي ولم تصل بها إلى درجة التشويه ، فيمكن القول بأن المفهومان متوافقان بشكل تقريبي مع موضوع التحوير من وجهة نظر الباحثة ، أما إذا وصل التحطيم في الأشكال إلى حد تشويه العنصر جماليا ، فيكون المفهوم بذلك غير متوافق مع رؤية الباحثة الخاصة بالتحوير .

ومن ذلك ما قام به <u>بابلو بيكاسو</u> **<u>Pablo Picasso</u>** (١٨٨١- ١٩٧٣م) حيث تحول في تناوله للوجوه الإنسانية عن التقاليد الكلاسيكية ، وجرؤ على تشويه وجه الإنسان ، هذه التشويهات التي تدخل في نطاق العرف التكعيبي ، الذي يسعى إلى هدم النموذج بحثا عن تعبير تكويني ، نفسي وشكلي (اللوحات ١٨ : ٢١) ، وهنا " لم يكن الأمر يعني إعادة بناء الواقع بقدر ما هو رغبة في التعبير عن القدر الأكبر من الاحتمالات التي يمكن تصورها عن ذلك الواقع " (عطية ، ١٩٩٣م ، ص ١٠٦) .

وقد بدأ الفنان هذه المرحلة متأثرا في ذلك الوقت بجو الحرب والدمار الموجود في العالم ، حيث انعكس ذلك في تشكيلاته الخاصة بالوجوه ، وقدم ما يقرب من مائتي وخمسين محاولة لتكوين الوجه بحثا عن هذه الحقيقة فرغم أن هذه المحاولات تضمنت تشويها في الشكل المألوف ، إلا أنها قدمت تنظيما جديدا للعلاقات التشكيلية وبذلك فإن تلك الوجوه في واقع الأمر ليست وجوها حقيقة وإنما وجوها لما يوحيه له هذا العالم المنهار (لوحة ٢٢) . ومن هذا المدخل يبدو أن للتجريب وجهة نظر تربوية فبينما التحطيم في الشكل يُغير من مظهره المألوف الثابت المعبر عن قيمة معينة ، فإن ذلك يتضمن معادلا نفسيا لاتزان الشخصية في المجتمع وبذلك يكون التحطيم في الشكل الفني إيجابيا فعالا وليس سلبيا هداما . (السيد ، ١٩٧٩م)

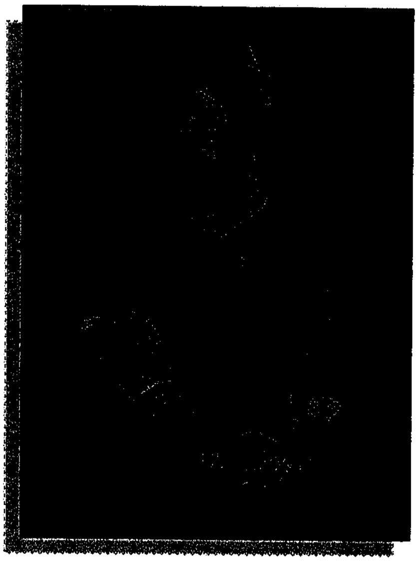


لوحة (١٨)

لوحة شخصية ، بيكاسو ، ١٩٣٧م

تناول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية

عن : Elgar , 1985

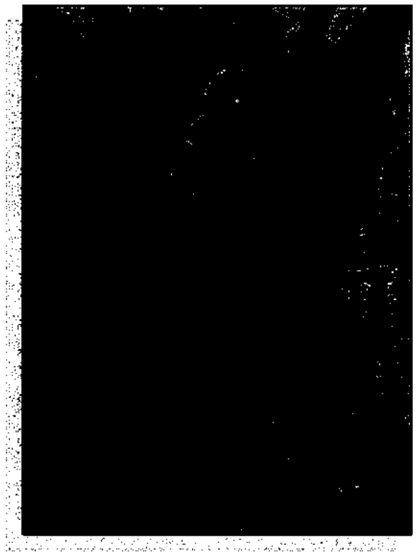


لوحة (١٩)

امرأة في ثوب أزرق ، بيكاسو ، ١٩٤١م

تناول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية

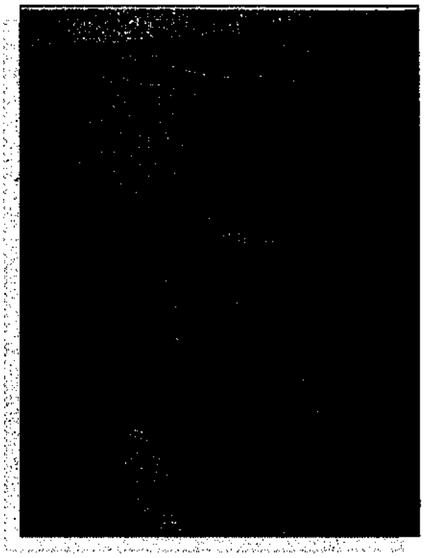
عن : Read , 1986 , p 159



لوحة (٢٠)

ذات القبعة ، بيكاسو ، ١٩٤١م

تناول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية

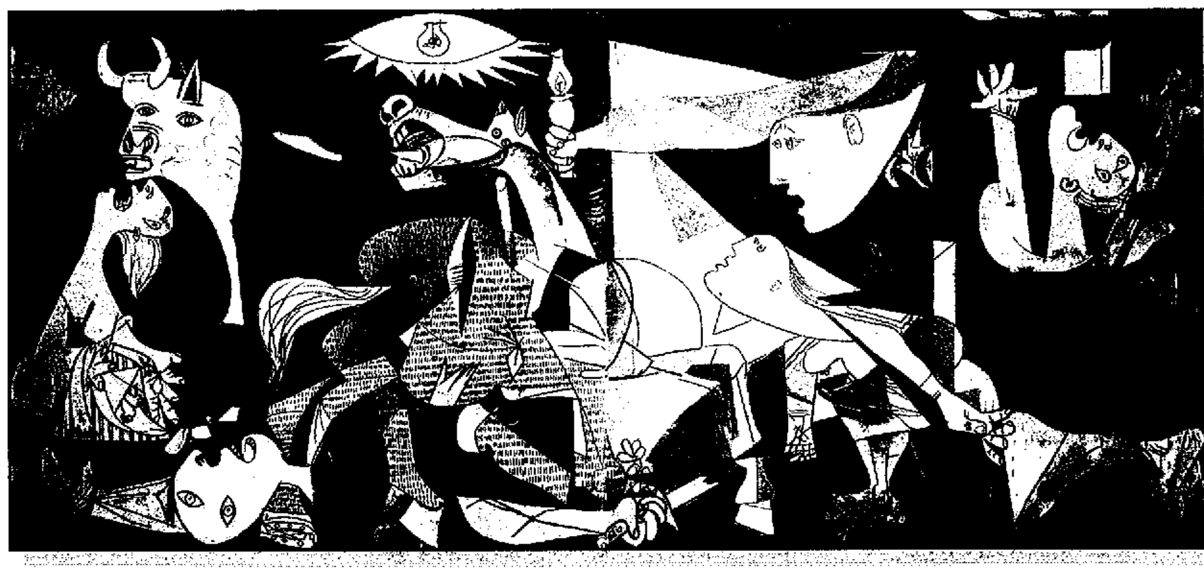


لوحة (٢١)

لوحة شخصية ، بيكاسو ، ١٩٣٧م

تناول الوجوه الإنسانية وتحولها عن التقاليد الكلاسيكية

(اللوحات ٢٠-٢١) عن : Elgar , 1985



لوحة (٢٢)

جورنيكا ، بيكاسو ، ١٩٣٧ م

عن : Elgar , 1985

٤. المدخل الرابع : الاختزال

" يتحدد مفهوم هذا المدخل في كيفية التحويل والانتقال إلى" الكناية " كأسلوب في التصوير المعاصر فتسيطر بدلالتها على معنى العمل الفني " . (السيد ، ١٩٧٩م ، ص ٩٢) وترى الباحثة أن مفهوم هذا المدخل لا يتوافق مع مجال البحث الحالي ، ولذلك سيتم الاكتفاء بالإشارة إليه كأحد مداخل التجريب المعاصرة دون التوسع في ذكره .

<u>مفهوم التحريف :</u>

يرى البسيوني (١٩٩٤م) أن " التحريف من الظواهر المهمة في الفن التشكيلي ، ويعني به عدم الالتزام بالأصل ، لا عن عجز في التسجيل ، ولكن بهدف إبراز بعض المعاني والتأكيد عليها ، فالفنان قد يبالغ ، أو يحذف أو يضيف ، يطيل أو يقصر ، يجمل أو يفصل ، فلا يلتزم في كل ذلك بالعالم المرئي " . (ص ١٠٣)

> وذكر أيضا أن : استسلام الفنان للعالم الخارجي ونقله حرفيا ، لا يؤدى به إلا إلى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذي ينقله ، وحينئذ يخرج هذا عن نشاط الفن ورسالته ، كما أنه لو عاش في خيالاته وأنتج عن عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ إلى الطبيعة ، فإنه حتما سيصل إلى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس ، فيصبح هذا التعبير شخصيا ، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدراً من العالم الموضوعي ، يساعد الناس على المشاركة في الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة ، متفقون عليها، لذلك فإن الحقيقة الفنية في كمالها ، هي تفاعل بين الذات والموضوع ، ينتهي بنتيجة فنية مميزة ، وهذه النتيجة في اقترابها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئي ، إنما تلجأ إلى التحريف لتستخلص المعنى الفني الذي أثار الفنان . (ص ١٠٣)

وترى زينب السجيني (١٩٨٧م) أن التحريف هو جوهر العملية الابتكارية ، ويمكن تعريفه على أنه " قدرة كل فنان على التغيير والتحوير الذي يتميز بالحداثة والأصالة ليخالف في تعبيره تعبيرات الآخرين " (ص ٢٠٧) . وتذكر أيضا أن هناك فريق آخر من النقاد يرى في التحريف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل كما هو في الطبيعة ، وإنما يهتم بأبعاد فنية وفلسفية ، ومن ذلك مقولة ماتيس " إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للطبيعة أو للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي " ، كما ذكرت عن هربرت ريد " أن التحريف في الشكل يتضمن عدم الاهتمام بالنسب التي يقدمها العالم الطبيعي " ومن هنا يمكن القول بأنه ما من نوع من أنواع الفنون إلا أشتمل على درجة من درجات التحريف ، فالشكل في الحضارة المصرية القديمة مثلا أشتمل بصورة واضحة على درجة من

درجات التحريف بهدف الاقتراب من الشكل المثالي الذي فرضته المثالية المصرية القديمة ، كذلك نلاحظ ذلك بوضوح في الفن الإغريقي والفن القبطي والفن الإسلامي ، وبذلك فإن التحريف في الشكل موجود في كل الفنون ولكن بدرجات متفاوتة وبالصورة التي تخدم وتحقق مثالية العصر. ومن خلال هذه المفاهيم فإن نظرة الفنان إلى الطبيعة تختلف طبقا لمثالية الحضارة التي ينتمي إليها ؛ كما أنه من أوضح الظواهر المميزة لفنون الحضارات المختلفة الاتجاه إلى محاكاة الطبيعة أو البعد عنها ليصبح هذا الاتجاه علاقة مميزة على روح تلك الحضارة . وبذلك فإن كل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف تمليه إما رغبة الفنان في إيجاد شكل خاص ، أو رغبته في إيجاد شكل موحد أو متوازن ، أو رغبته في إضفاء صبغة رمزية على الواقع . وعلى الرغم من هذه التحريفات التي حدثت على مر الحقبات الحضارية فإن تلك التحريفات لم تنتهك حرمة الطبيعية ، فالمسألة هنا كانت تتوقف على درجة التحريف التي لا يفترض بها أن تصل إلى درجة الاختلاف الكامل . (السجيني ، ١٩٧٨م) والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات ، فالفنان يبالغ في الطول أو القصر، في الضخامة أو الصغر ، في الإجمال أو التفاصيل ، بقدر ما يقوده إحساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية ، فالتزامه حينئذٍ ليس بالجسم المرئي بمفرده ، ولا بإحساساته وحدها ، إنما يستثيره هذا الجسم المرئي من إحساسات فنية لها مذاقها ، فرادتها ، وطابعها المميز (البسيوني ، ١٩٩٤م)

التحريف في الفن الإسلامي :

التحريف في الفن الإسلامي هو الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته ، وهو تحريف الواقع أي تحويره وتكييف نسبه وأبعاده بما يناسب نظرة وأحاسيس الفنان المسلم . ويعتبر هذا التحوير نتيجة حتمية للعملية الابتكارية التي تعتمد على التأمل والتحليل والأخذ والعطاء المتبادل بين الفنان وموضوع التعبير ، ومع تنوع عناصر الطبيعة التي تناولها الفنان ظهرت لديه الإمكانيات الفنية المتنوعة لهذه العناصر . (السجيني ، ١٩٧٨م)

وترى سلوى أحمد (١٩٧٨م) أن " الفنان المسلم لم يقف في تحريفه الفني عند تحليل وتركيب وتسطيح وهندسة الشكل الطبيعي ، بل تعدى ذلك كله إلى مرحلة تجريدية ، بمعنى أنه عمل على الارتقاء بالصفات الأساسية لهذا الشكل فزادها وضوحا وتنمية وعمل على إنقاص الصفات الأخرى غير الأساسية حتى تبدو المعاني المستورة التي استشرفها في صورة ملخصة يمكنها أن تقول الكثير في القليل من الخطوط والمساحات ، ويبدو أن سمة التأمل التي اتصف بها الفنان الإسلامي كانت خير معين له في تقصي الحقائق المستورة والمعاني المطلقة ". (ص ٥٩) فنرى أنه استمد أكثر المعاني المجردة في تعبيراته الفنية من دنيا النبات حيث

اتخذها مجالا للبحث وراء قيم فنية مجردة النوعيات كالخط والنقطة والمساحة ... إلخ مقلا فيها بكل أثر طبيعي . ومع تعدد عناصر الطبيعة وإمكانياتها جاء التحريف بمظـاهره المتعـددة أو بدرجاته المختلفة ، حيث لم يُخضع الفنان عناصر الطبيعة المختلفة لأسلوب فني موحد بل خضع هو لإمكانيات تلك العناصر فجاء التحريف الفني في تنوع وثراء (المرجع السابق ، ص ٧٠)

كما يعتبر التحريف القائم على الرمزية من أهم درجات التحريف الفنـي الإسـلامي ومعبرا عن شخصية وروح هذا الفن . ويتضح على وجه الخصوص فـي العناصـر النباتيـة " زخارف الأرابيسك " ، وفي العناصر الهندسية " الأطباق النجمية " ، أما المبدأ الـذي اتخـذه الفنان المسلم عمادا له في تناول مختلف العناصر الزخرفية فيمكن تلخيصه في التالي :

احترام الفنان للإمكانيات الجمالية التي وهبتها القدرة الإلهية لكل عنصر من عناصر الطبيعة ، معتمدا في هذا على ما امتلكه من سمة التأمل والبحث والدراسة ، فبدت بذلك درجات التحريف متنوعة بتنوع الطبيعة وثرائها . كما وأنه لا توجد كيفية محددة للتعبير الفني المبتكر بل إن في استعراض أشكال التحريف المختلفة التي خاضها الفنان الإسلامي لخير دليل على أن التحريف الجيد هو ما يرتبط بالفرادة و الأصالة واستمرار الدراسة والمحاولة لدى كل شخصية .

(المرجع السابق ، ص ٨٥)

ولقد ارتبط المعنى المبتكر للتحريف لدى الفنان المسلم بطبيعة العنصر المعبر عنـه ، بمعنى أنه كان وراء قيم تشكيلية خالصة في معالجته للعناصر النباتية ، كأن يتبع إظهار الإيقاع في الخط أو المساحة ، أو أن يؤكد على الاتزان المعتمد على التماثل والتناظر أو غير ذلك .

وهكذا نجد أن التحريف بهذا المعنى لا يخالف مفهوم التحوير طالما أنه بقي في حدود تغيير شكل العنصر ولم يصل إلى مرحلة التشويه التي تتنافى مع مفهوم الباحثة لأسلوب التحوير الجمالي .

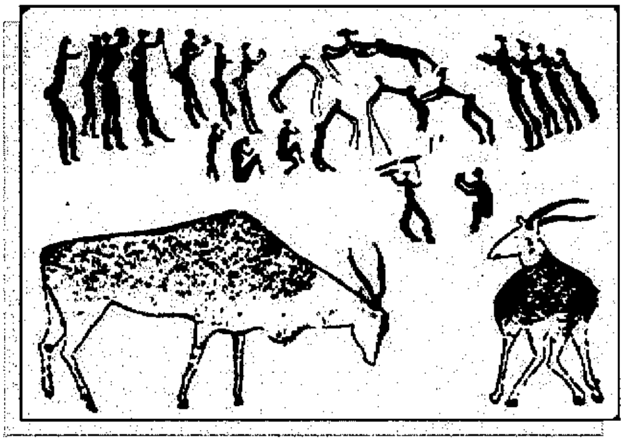
مفهوم التحوير :

ظهر أسلوب التحوير منذ فجر التاريخ حيث بدأ الإنسان البدائي رسوماته بأشكال مجردة خالية من التفاصيل ، ويظهر ذلك من خلال الرسومات التي عثر عليها داخل الكهوف وقد نُفذت بخطوط قليلة جدا وسريعة ولكنها معبرة (شكل ١-٢) .

يُعرِّف دسوقي (١٩٩١م) التحوير بعدة معاني جاءت متوافقة ومكملة لبعضها البعض فذكر أن " التحوير يعني الخروج عن الأوضاع والنسب التي يقدمها العالم الطبيعي للأشياء " ، كما عرَّفه على أنه " أسلوب يعتمد على الخبرات الباطنة للمصور حول الكليات التي يتضمنها الموضوع والأشكال المستخدمة فيه واعتبار ذلك أساسا للتعبير " ، وذكر أيضا أن التحوير هو " استخدام الأشكال دون تقليدها أو إعادة تكرارها كما هي " . (ص ١٦٦)

فعندما ينظر الفنان إلى الأشكال التي سيختار منها ما يناسب أهدافه التعبيرية ، فإنه يرى فيها خواصاً تميز كلّ منها بصفات خاصة ، كالتماثل في بعض أجزائها أو الترديد في بعض مكوناتها ، أو الحدة في بعض خطوطها ، فيحذف أو يطيل أو يبالغ في مكونات الشكل وأجزائه ، مخالفا بذلك المواصفات التي يكون عليها الشكل في الطبيعة ، ويأتي بدلالات ومعاني جديدة ، لارتباطه بظروف خاصة ودوافع مختلفة أثناء التعبير .

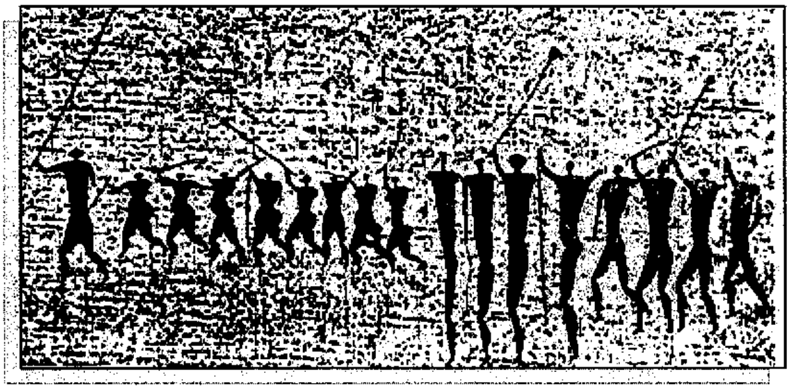
كما حصر الأساليب التحويرية في استخدام الأشكال دون تقليدها أو إعادة تكرارها كما هي ، على أساس أن الخيال هو الذي يصنع العمل الفني من الطبيعة ، فتظهر بالتالي عمليات التحوير من خلال صور متنوعة ، كالتبسيط والحذف والإضافة والمبالغة وتحليل الأشكال من خلال الفك وإعادة الصياغة التركيبية ، دون أن يُخل ذلك بأهداف التعبير أو جماليات التشكيل ، حيث يكون الغرض دائما هو الإبداع والتعبير الصادق الحر .



شكل (١)

رسومات بدائية داخل أحد الكهوف

عن : رياض ، ١٩٩٥م ، ص ١٨



شكل (٢)

رسومات بدائية داخل أحد الكهوف

عن : رياض ، ١٩٩٥م ، ص ٤٥٢

أساليب التحوير:

سنحاول فيما يلي استعراض أهم أساليب التحوير في شكل العنصر ، مع الوضع في الاعتبار أن الفرق بين كل منها هو فرق في المنطلقات الفكرية التي يخرج منها كل نوع :

أولا : التحوير من خلال التبسيط والتلخيص

يقصد به " تحويل الشكل إلى أبسط عناصره التركيبية إلى أقصى حد ممكن ، وهو رؤية في تحويل الخصائص والسمات والعلاقات المعقدة ، التي يتضمنها الشكل إلى هيكل بنائي بسيط فيما يشبه الرمز أو العلامة ، بحيث يمثل الشكل الفني البسيط الناتج معادلاً تعبيرياً لكل ما تم تبسيطه " (دسوقي ، ١٩٩١م ، ص ١٦٩) .

ويتم التبسيط من خلال حذف كل ما هو غير أساسي من تفاصيل ، والتركيز على تتبع الروابط التي تصل بين العناصر الأولية في تركيب الشكل ، والتي قد تكون خطوط أو مساحات في صورتها الصريحة (الأشكال ٣ : ٥) . وقد يكون التبسيط من خلال استخدام الخط لتحديد الهيئة الأساسية للشكل دون الالتزام بالتفاصيل حيث يظهر الشكل كمساحات مختزلة ومسطحة وذلك باستخدام أبسط الأشكال الممكنة مثل الشكل البيضاوي ، الدائري ، ....الخ ، والتي تشبه الشكل الطبيعي إلى حد ما (شكل ٦) .

وترى الباحثة في هذا الأسلوب نوعان من مغايرة العناصر (شكل ٧) على النحو التالي :

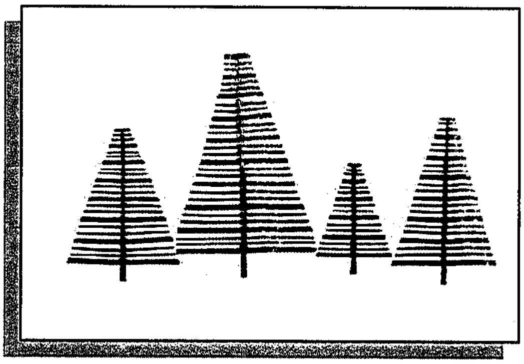
١. **المغايرة الداخلية :**

وتكون في ثبات الهيئة وتحوير التفاصيل الداخلية من حيث :

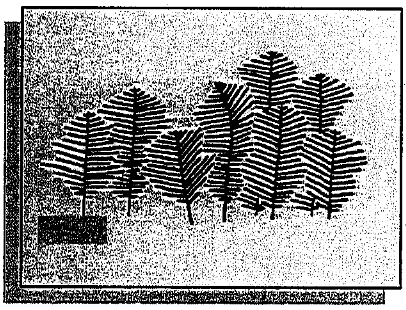
- تنوع الخطوط
- التبادل بين المساحات البيضاء والسوداء

٢. **المغايرة الخارجية :**

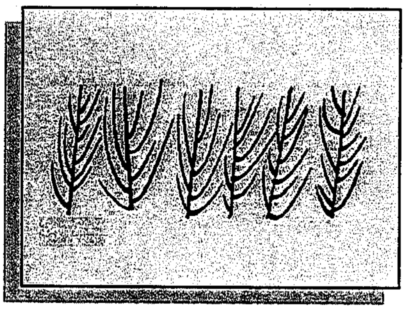
التوصل إلى مفردة تشكيلية ناتجة عن تجريد الوحدة – المفردة – وتحويرها من خلال مظهرها الخارجي لتتناسب مع شكل المربع ، المثلث ، أو تستدير لتلائم شكل الدائرة .



شكل (٣)



شكل (٥)

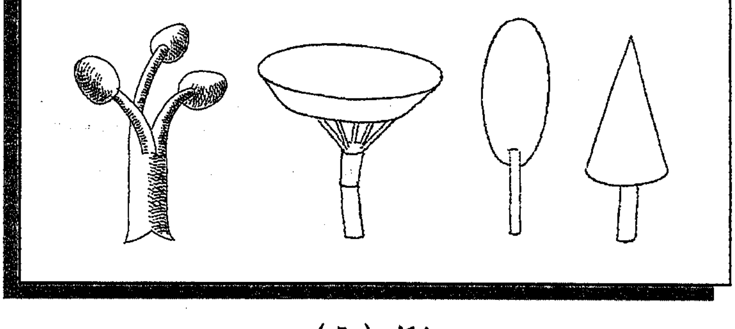


شكل (٤)

(الأشكال ٣-٤-٥)

تحوير العناصر من خلال تحويلها إلى مجموعة من الخطوط البسيطة

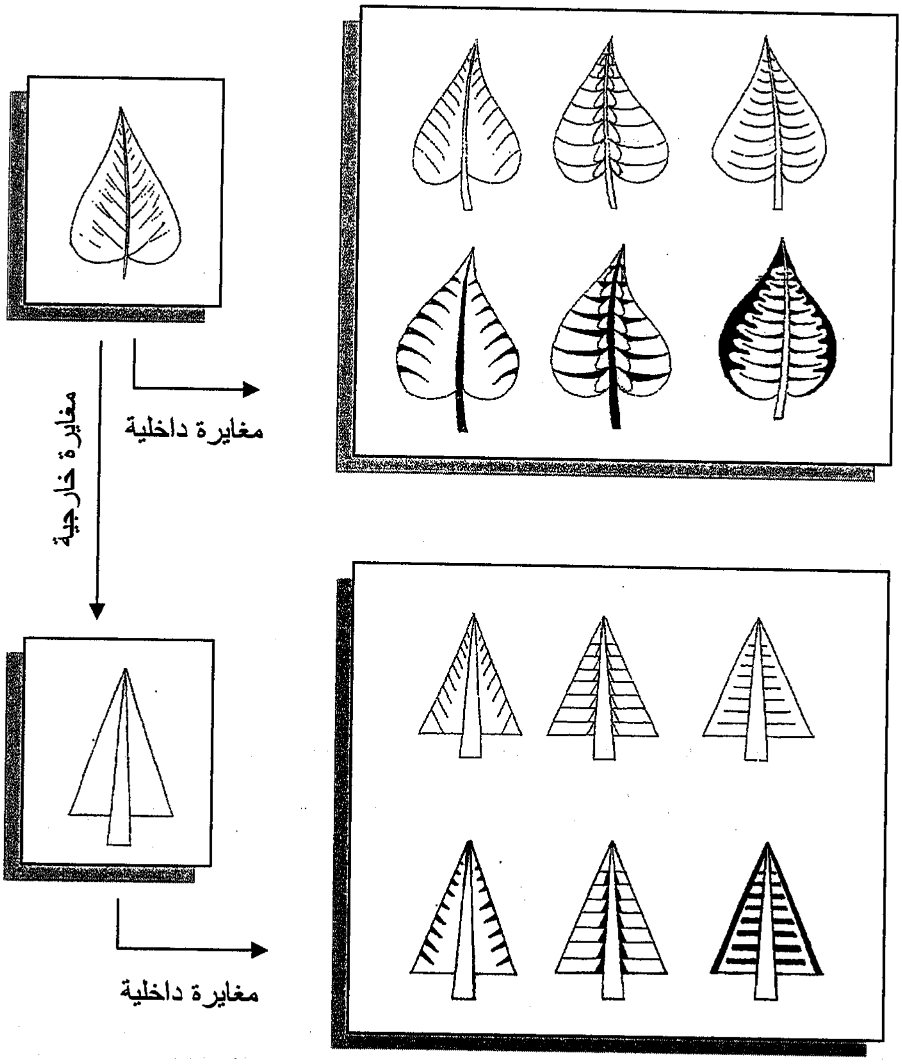
عن : مذكرات قديمة ، مقرر أسس التصميم



شكل (٦)

اختزال الأشكال إلى مساحات مسطحة

عن : wolchonok ,1953 , p 60-75



شكل (٧)

المغايرة الداخلية والخارجية للعنصر الواحد

تنسيق وترتيب الباحثة مع تعديل بعض الرسومات

عن : wolchonok , 1953 , p 56

ثانيا : التحوير من خلال الحذف والإضافة :

يعتبر أسلوب الحذف والإضافة من أهم أساليب التحوير في الشكل ، فهي ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا ، فقلما يكون هناك حذف دون إضافة .

أسلوب الحذف : وتؤدي عمليات حذف أجزاء من الشكل – رغم بقاء نقاطه الرئيسية في مواضعها – إلى تغيير كبير في فاعلياتها الإدراكية يتوقف على شكل الجزء المحذوف ومساحته ، حيث تقوى بعض نقاط الشكل وتضعف أخرى .

أسلوب الإضافة : تؤدي الإضافة إلى تغيير الخصائص الطاقية للشكل ، فالإضافة تبعا لمساحتها وشكلها تؤثر على اتجاه الحركة التقديرية للعنصر وعلى توازنه وتجعله يبدو مؤثرا على مساحة الأرضية .وتتمثل الإضافة بعد الحذف في إعادة صياغة العلاقات المتبقية من الشكل في تركيب جديد .

وربما تأتي عمليات الحذف والإضافة في الإطار الخارجي للشكل أو في المحتوى الداخلي أو في الجمع بينهما . (الصيفي ، بدون)

وقد ذكر دسوقي (١٩٩١م) نقطتين هامتين في هذا المجال هي :

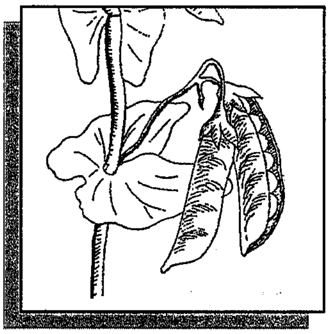
ـ " إن قيمة الوحدات الجزئية المكونة للشكل تتمثل في أسلوب الحذف والإضافة من خلال ذوبان وظائفها وخصائصها الفردية في البنية الكلية للشكل ، وأن طريقة اتصال وترتيب العناصر المعزولة بعضها عن بعض هو الجانب الرئيسي لإعطاء الشكل قيمته الشمولية ، ونمطه التعبيري المميز ، ومنطقه الخاص بالبناء والتشكيل من جديد " .

ـ يسعى أسلوب الحذف والإضافة إلى التخلص من التعقيد الشكلي لتشابك ذلك الكم الكبير من العلاقات المكونة للشكل المحلل ، حيث يتم إدراك محاور القوى لروابط العلاقات الرئيسية بين أجزاء الشكل وصياغتها من خلال علاقات جديدة ومتنوعة . (ص ١٧٦)

ويمكننا إيضاح هذا الأسلوب من خلال الأمثلة التالية التي أوردها (**wolchonok , 1953**) وقامت الباحثة بتجميعها ، وتشمل على تحويرات مختلفة مستوحاة من العناصر الأصلية ، والتي تمثل عدد بسيط جدا من التصاميم المتاحة .

<u>المثال الأول :</u>

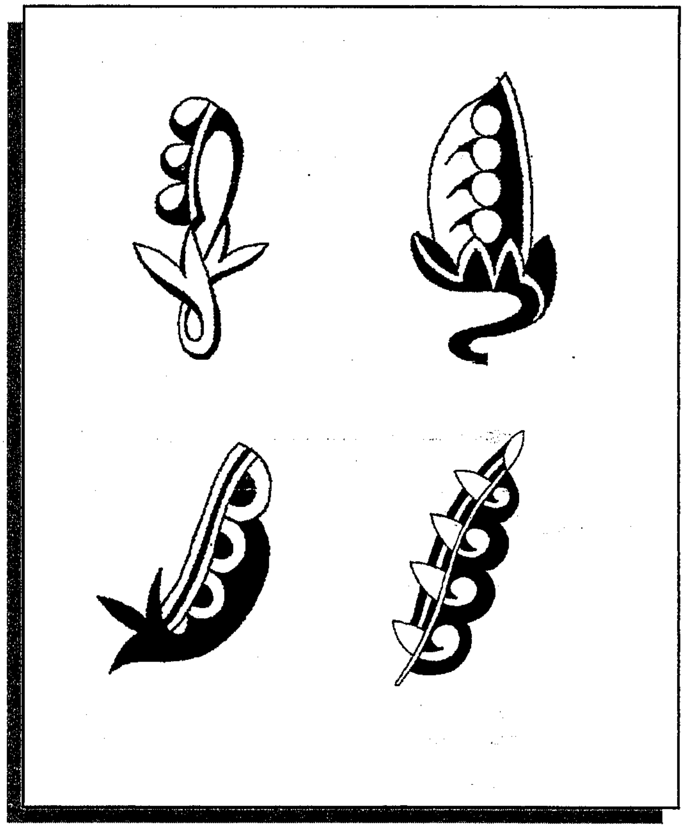
نبتة البازلاء (بذور النبتة وغلافها)



شكل (٨)

رسم لنبتة الازلاء

عن : wolchonok , 1953 , p51



شكل (٩)

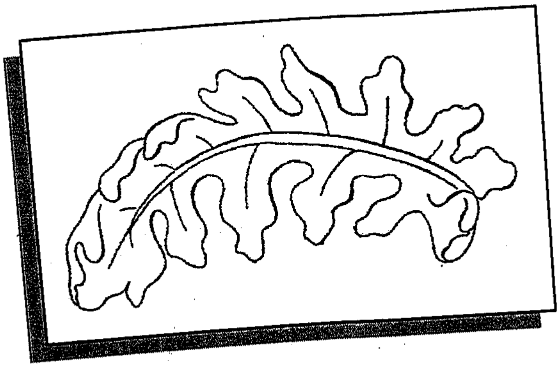
تحويرات مختلفة لبذور نبتة البازلاء وغلافها

جمع وترتيب الباحثة

عن : wolchonok , 1953 , p53

المثال الثاني :

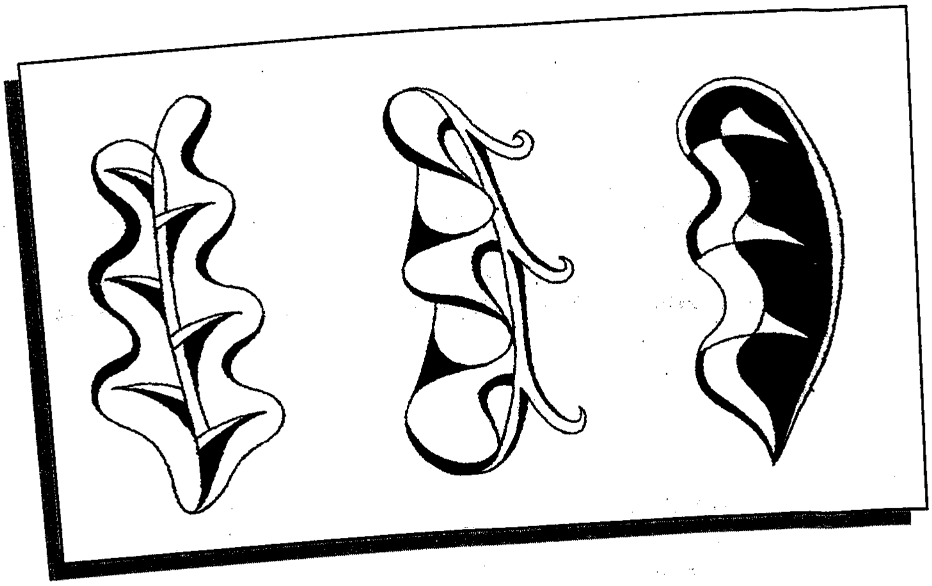
أوراق نبتة الخشخاش



شكل (١٠)

رسم لورقة نبات الخشخاش

عن : wolchonok , 1953 , p51



شكل (١١)

تحويرات مختلفة لورقة نبات الخشخاش

عن : wolchonok , 1953 , p53

المثال الثالث :

مجموعات ورقية متنوعة



شكل (١٢)

رسم لأوراق نباتات مختلفة

عن : wolchonok , 1953 , p51



شكل (١٣)

تحويرات لعناصر نباتية ورقية مختلفة

عن : wolchonok , 1953 , p53

ثالثاً : التحوير من خلال إعادة صياغة العناصر

الصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفني . تتميز دائماً بالفرادة ، والتلاؤم ، والتكيف ، والانبثاق من طبيعة العلاقات التي تسود العمل الفني ؛ لذلك فإن إقرارها مسبقاً أمر يتعارض مع طبيعتها ، إلا أنه يمكن إجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصـــياغة المحتملة ، وبعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات التشكيلية المستمرة ، فهـــو وحده المسئول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذي ستؤول إليه . لهذا فإن كل عمل فني له صياغته الفريدة ، التي تعطى له ملامح خاصة تميزه عن شتى الأعمال الأخرى التي لها تقاطيع مختلفة وبصمة خاصة بها . (البسيوني ، ١٩٩٤م)

ثم يأتي التحوير هنا ليقوم بإعادة هذه الصياغة بصياغة أخرى قد تختلف عن الأولى ولا تخالفها ، وربما اختلفت وخالفت . والنتيجة في عمومها تظهر من خلال صورة تحويرية تعتمد على عناصر الشكل ذاتها ولكنها تبدو بصياغة جديدة .

وقد قامت الباحثة بتحديد بعض النقاط التي يمكن من خلالها إعادة صياغة العناصر من أجـــل الوصول إلى عمليات تحويرية مختلفة وذلك كالتالي :

١. الفك وإعادة التركيب

يقصد به التغيير في ترتيب عناصر الشكل ، وذلك من خلال تحليل الأشكال وتجزئتهـــا إلـــى مفردات " عملية الفك " ثم إعادة صياغتها في قالب جديد " إعادة التركيب " من خلال علاقات مختلفة ، وهذا ما يعرف بالتحطيم والبناء .

- تكون عملية التحطيم من خلال :

تجزئة كافة عناصر الشكل أو بعضها إلى مفردات ، وذلك عن طريق تقسيم العنـــصر إلـــى وحدات بسيطة أو شطر العنصر من خلال محاوره الرئيسية .

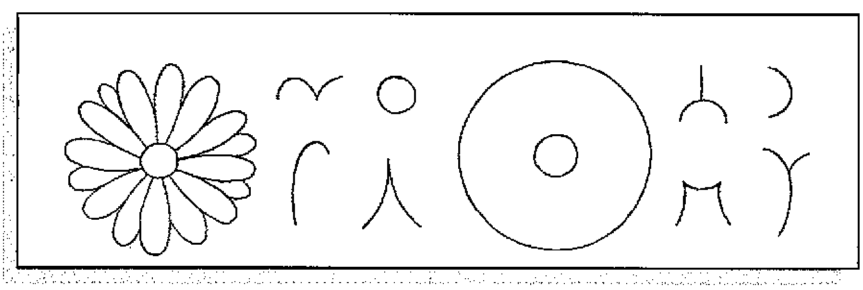
- تكون عملية البناء من خلال :

جمع المفردات السابقة ، وإذابة بعضها في بعض ، وإعادة تشكيلها بصياغة أخرى ، فتـــصبح بطبيعة الحال نموذجاً مختلفاً إلى حد كبير عن الأصل الطبيعي . ولإيضاح هذه الفكرة يمكننـــا متابعة هذين المثالين من مجموعة الأمثلة التي أوردها **(wolchonok , 1953)** وذلك على النحو التالي :

المثال الأول :

عند النظر إلى الشكل رقم (١٤) يظهر لنا شكل زهرة الربيع كما تُرى من الأعلــــى ، حيـــث يمكننا تحديد التالي :

١. المركز ، على شكل دائرة صغيرة .
٢. البتلات ، تخرج من المنتصف وهي متشابهة في الشكل والحجم .
٣. المحيط ، خط خارجي على شكل دائرة .
٤. البتلة المفردة ، وكيف أن الشكل قد تكرر .
٥. الخطوط الفردية أو الجماعية ، توضح جزء من البتلة أو جزء من مجموعة من البتلات.
٦. خطوط إشعاعية ، متجهة من والى المركز .



شكل (١٤)
تحليل زهرة الربيع
عن : wolchonok , 1953 , p 47

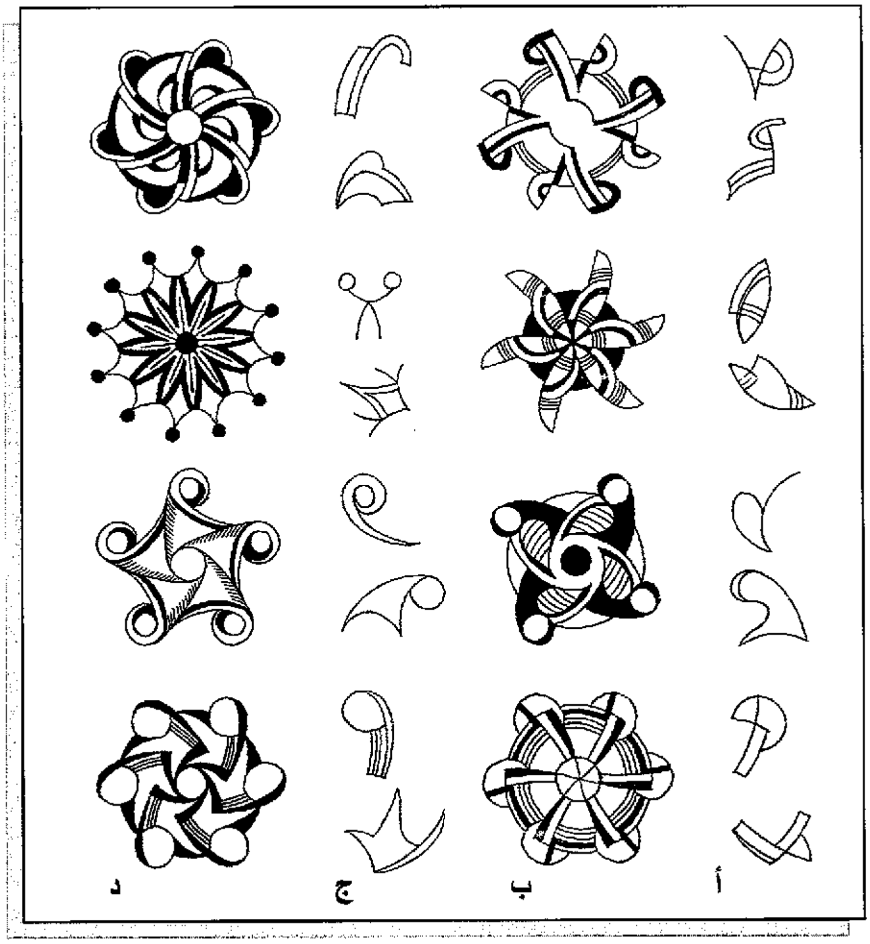
كل ما سنفعله الآن هو فحص أصل العناصر بطريقة دقيقة (شكل ١٤) ، ثم نقوم بتقسيمها مرة أخرى إلى أجزاء مختلفة من خلال إضافة بعض الخطوط البسيطة (شكل ١٥/ أ ، ج) ، وبعد ذلك يتم إعادة صياغة بعض أو كل الأجزاء وترتيبها من جديد (شكل ١٥/ ب ، د) .

مع مراعاة صفتين هامتين مرتبطة بالشكل الطبيعي :

١. خاصية الشكل الإشعاعي .
٢. صفة الشكل الدائري للزهرة .

ومن خلال الشكل السابق نلاحظ ما يلي :

ــ إضافة بعض الخطوط البسيطة المتكررة .
ــ المحافظة على التكرار الإشعاعي المركزي للعناصر كما في الشكل الطبيعي .
ــ تأكيد بعض الأجزاء المختلفة بحيث تبدو داكنة أكثر من غيرها .



شكل (١٥)

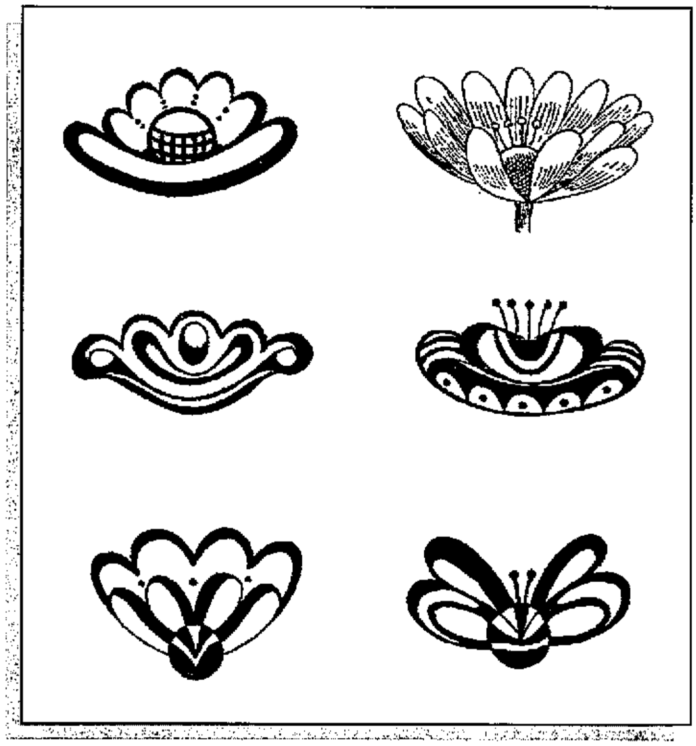
التحوير من خلال تحليل العناصر والإضافة عليها ثم إعادة صياغتها من جديد

عن : wolchonok , 1953 , p 47

المثال الثاني :

بالنظر إلى شكل (١٦) نلاحظ ما يلي :

١. زهرة الربيع تتخذ شكلا جديدا ، وذلك بسبب تغير اتجاه الرؤية ، وسنجد اختلافات واضحة في الشكل عندما نراه من زوايا مختلفة .
٢. فقط المحيط البيضاوي بصفة عامة (قطع ناقص تقريبي) هو الذي سيبدو بصورة ثابتة بغض النظر عن الزوايا التي ينظر منها .
٣. جميع الأشكال لها محور تناظر تقريبي أيضا .
٤. كل مثال يوضح كيف أن التبلات استخدمت بطريقة مختلفة .



شكل (١٦)

زهرة الربيع من منظور جانبي وبعض التحويرات الممكنة

عن : wolchonok , 1953 , p 49

المثال الثالث :

بالنظر إلى الشكل رقم (١٧) يظهر لنا شكل زهرة الخزامى ، وبدلا من النظر إليها من الأعلى سوف ننظر إليها من الأمام ، حيث يمكننا تقسيم الزهرة بخط عامودي يسمى محور التناظر ، مع ملاحظة الشكل الهندسي العام للزهرة وهو المثلث .

وبالنظر إلى العمود (أ) يكننا تحديد التالي :

ـ الجزء الداخلي للزهرة يتكون من شكل بيضاوي (قطع ناقص) ومثلثين .

ـ البتلات في الرؤية الجانبية ليست بنفس الشكل أو الحجم .

ـ التقسيمات الصغيرة توضح أثر التناظر عن طريق المحور العامودي .

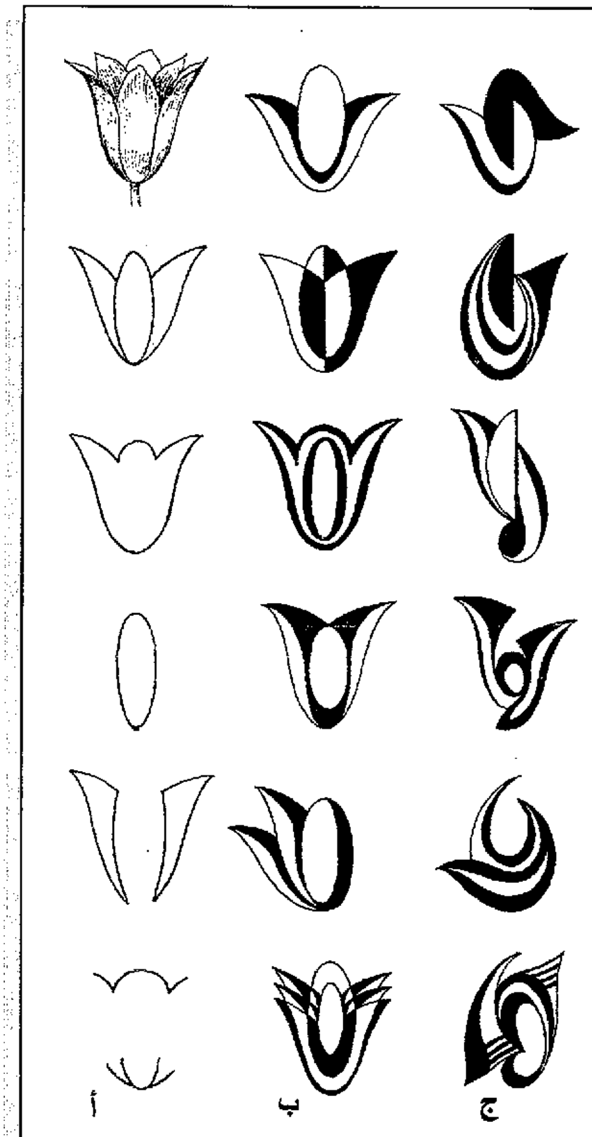
أما في العمود (ب) فيظهر لنا ستة أشكال :

ـ إن الجزء المركزي هو القطع الناقص ، والذي يبقى ثابتا في كل الأمثلة مع تغير الأجزاء المحيطة فقط .

ـ جميع الأشكال لها محور تناظر ، ويظهر الاختلاف هنا في أحد الأشكال فقط .

أما في العمود (ج) فنلاحظ التالي :

١. التصاميم غير متناظرة . حيث تم استخدام نصف الشكل البيضاوي فقط .
٢. هناك فكرة رئيسية تدور حول إضافة خطوط منحنية مستوحاة من انحناءات الزهرة نفسها .
٣. بعض الأشكال يظهر عليها التحوير الحر ، حيث تبدو أقل اعتمادا على العناصر الأصلية الموجودة في الزهرة .



شكل (١٧)

التحوير من خلال تحليل العناصر والإضافة عليها ثم إعادة صياغتها من جديد

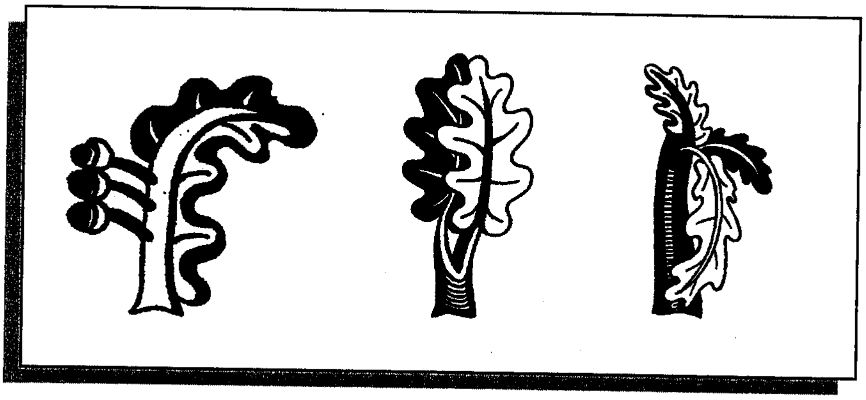
عن : Wolchonok , 1953 , p 49

٢. المبالغة

المبالغة مظهر آخر من مظاهر التحوير في الشكل الفني وتعني إبراز وتأكيد العناصر التي تؤدي وظيفة حيوية في المضمون ، وهي عكس التصغير والحذف فتأتي المبالغة لتأكيد الأهمية أما التصغير والحذف فيدلان على أهمية أقل . ويتضح التقابل الجمالي بين الحالتين خاصة إذا تم الجمع بينهما في عمل واحد ، وقد تكون الإطالة في أجزاء معينة من العناصر نوعا من المبالغة التي تعتمد على حركة الخطوط وإيقاعاتها المتنوعة . (دسوقي ، ١٩٩١م)
ويمكننا إيضاح ذلك من خلال (شكل ١٨)

التداخل بين العمليات السابقة :

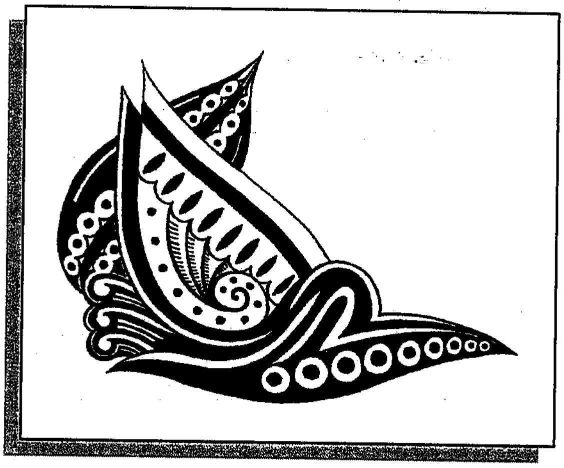
مما يجدر ذكره أنه من الصعب أو الاستحالة تقريبا القيام بعملية من عمليات التحوير دون اللجوء إلى عمليات أخرى معها ، فالحذف يؤدي إلى الإضافة ويوصلان إلى مرحلة تبسيط الشكل ، وفي نفس الوقت توجد إمكانية لتكرار ذلك التبسيط إلى حد كبير من التداخل ، ونعني بهذا أن عمليات التحوير في الشكل لا يمكن وضعها كقواعد أو قوانين محددة ينبغي الالتزام بحدودها بل الأقرب إلى الصحيح فهمها كعمليات مرنة (شكل ١٩) ، يمكن أن تتداخل مع بعضها البعض ، أو التركيز على جزئية منها أو استخدام أكثر من جانب فيها . (دسوقي ، ١٩٩١م)



شكل (١٨)

التحوير من خلال المبالغة في حجم الأوراق

عن : Wolchonok , 1953 , p61



شكل (١٩)

تنوع العناصر وتنوع عمليات التحوير

عن : Wolchonok , 1953 , p57

المبحث الثاني :

تحـــوير العناصر النباتية

في الفن الإسلامي

أولا : تحوير العناصر النباتية

عبر العصور الإسلامية

ثانيا : المحـــاور الرئيسية لتصميم

العناصر النباتية في الفن الإسلامي

أولا :

تحويـــــــر العناصر النباتية عبر العصـــــور الإسلامية

العصر الأموي

العصر العباسي

العصرين الأموي المغربي والأندلسي

العصر الطولوني

العصر الفاطمي

العصر السلجوقي

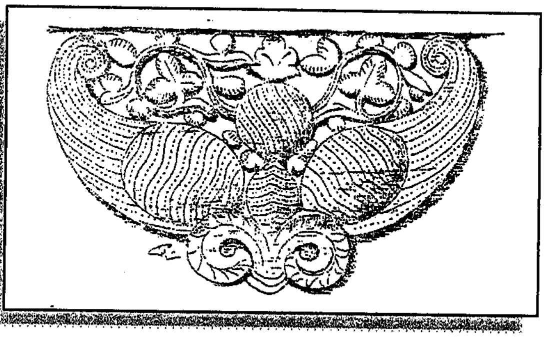
العصر المملوكي

العصر العثماني

تحوير العناصر النباتية عبر العصور الإسلامية

تمـــــــــهيد :

إن تتالي الأحداث التاريخية في الفتوح الإسلامية قد ترك أثره الواضح على الفن الإسلامي . فالطرز الفنية الإسلامية يعود نسبها إلى شتى الأقاليم والدول التي بسطت الإمبراطورية الإسلامية سلطانها عليها . حيث احتفظت كل منطقة بطرازها الفني الخاص ، وتمسكت به بكل ما لديها من مهارة وبالتالي لم تفقد صلتها بماضيها الفني . إن ما في جعبة الفن الإسلامي من الزخارف يعكس ذلك الامتزاج بين الحضارات المختلفة ، والنسق الفنية المتنوعة التي وضعت أمام الفنان في أصقاع العالم الإسلامي الواسع آنذاك ، فنحن مثلا نرى زهرة اللوتس المستوحاة من التراث الصيني والتراث المصري القديم . كما يظهر أثر التراث الفني الذي اشتهرت به منطقة الشرق الأدنى في تلك الأشرطة المجدولة والمتموجة من سعف النخيل ومن أنصافها ومن الوردات . ويبقى أثر الحضارة الساسانية التي نمت في آسيا الوسطى وإيران واضحا في الأشكال الزخرفية المجنحة (شكل ٢٠) والمنمقة بالريش . وقد نمت وتطورت وتألقت هذه الزخارف فاحتلت صفحات بأكملها إلى جانب الأشكال الهندسية . خلاصة القول أننا إذا أردنا تتبع نمو وتطور الفن الزخرفي الإسلامي نصل إلى تحديد أثر الحضارات المختلفة التي انطوت تحت جناح الدولة الإسلامية . فيظهر لنا تأثير حضارة مدن البحر المتوسط في تكوين الهوية الفنية الإسلامية ، كما يدخل ذلك المنحنى التجريدي في الفن الإسلامي المستوحى من أواسط آسيا ، وتنضم إلى عالم الفن الإسلامي تلك الزخارف النباتية القادمة مع جحافل المغول ، ومع ما نقله التجار من تحف صينية ، مع التأكيد على أهمية الروح الإسلامية التي جمعت الحضارات المختلفة وصاغتها في منظومة منسجمة أعطت إنتاجا فنيا رائعا . ولا يمكننا أن ننكر مقدرة الفنان المسلم الذي أبدع تكوينات زخرفية استمدها من تراثه الوفير ، وكيف تميز هذا التراث بقدرته الدائمة على مضاهاة غيره من الفنون . (ويلسون ، بدون)



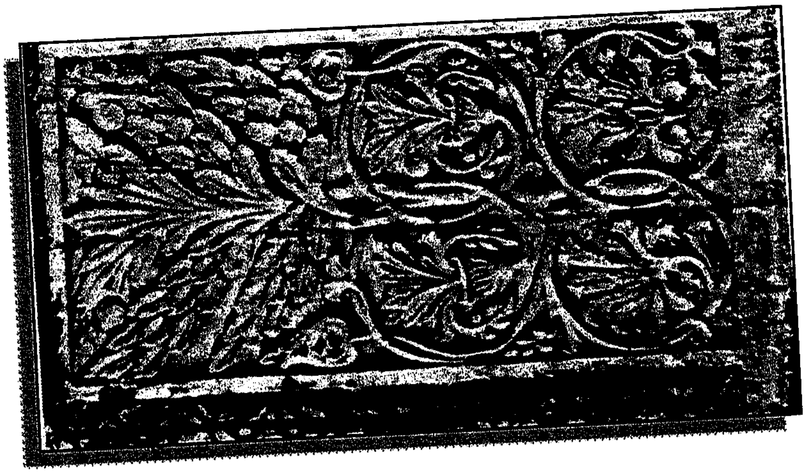
شكل (٢٠)
عنصر جناحي
عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ١٠١

تحوير العناصر النباتية في العصر الأموي (٦٦١-٧٤٩ م)

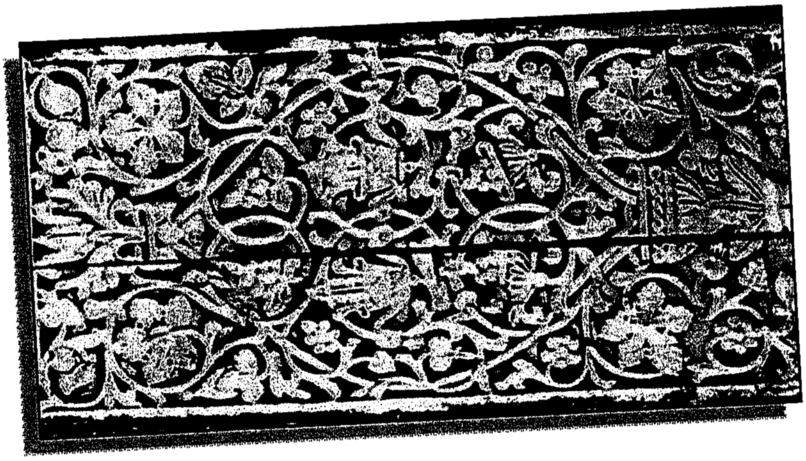
تظهر بدايات تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي منذ العصر الأموي الذي يعد المحاولة الأولى للوصول إلى طراز فني جديد . فالفن الأموي فن مركب استمد عناصره من الفنون التي كانت سائدة في بلاده ، حيث جمع الأمويون عناصر هذه الفنون وأساليبها المختلفة ووضعوها في القالب الذي يلائمهم ولم يكتفوا بالاقتباس من هذه الأساليب بل حوّروا في بعضها وأضافوا إليها ما يتفق مع ثقافتهم ونتج عن هذا الجمع والتحوير والإضافة فن جديد (اللوحات ٢٣-٢٤) . وللعصر الأموي أهمية خاصة في دراسة الفن الإسلامي حيث يُسمي كثير من الباحثين هذه الفترة بالمرحلة الانتقالية من فنون ما قبل الإسلام إلى الفن الإسلامي . وتعد زخارف قبة الصخرة من أقدم هذه المحاولات ، حيث نجدها غنية بزخارف الفسيفساء التي تزين كثيرا من جدرانها (اللوحات ٢٥ : ٢٨) ، قوام هذه الزخارف رسوم لأشجار محورة عن الطبيعة والتي نرى من بينها أشجار النخيل والصنوبر (لوحة ٢٩) ، وأنواع من الفاكهة مثل العنب والرمان ، وأوراق من نبات الأكانتاس (لوحة ٣٠) ، كما ظهرت الأواني التي تخرج منها الفروع النباتية التي اتخذت الشكل اللولبي ، وأهمها الذي يخرج من أواني ذات شكل إغريقي ، وأحيانا نجد بين كل فرعين خارجين من إنائين زخرفة قوامها شمعدان من الزهور والنباتات تعلوها زخرفة مجنحة تمثل كلا من الأثر الساساني (لوحة ٣١) والأثر البيزنطي (لوحة ٣٢) ، وقد استخدم الساسانيون هذه الأشكال المجنحة ولكن المسلمون عندما اقتبسوها حوروا فيها فصارت عنصرا زخرفيا بعيدا عن الأصل . (علام ، ١٩٩٢م)

ومن أجمل الأمثلة التي تُظهر الزخارف النباتية المنقوشة على الحجر وبدايات تحويرها هي زخارف قصر المشتى (اللوحات ٣٣-٣٤) ، فقد ظهرت أشكال الحيوانات والطيور والإنسان مختلطة بأغصان العنب وفروعها وأوراقها ، وهي عبارة عن أشكال زخرفية مشتقة من الفن الهلينستي السوري ، والساساني الإيراني ، ولكنها تظهر في مجموعها على هيئة لم تجتمع في هذين الفنيين بحيث تبدو كأنها أسلوب زخرفي جديد . (فكري ، ١٩٧٠م)

كما يتضح تأثر المسلمون بالفن الهيلنستي في اقتباس المراوح النخيلية منه بدون تطوير ثم حوّروا فيها تدريجيا فيما بعد مما نتج عنه ظهور وحدة زخرفية إسلامية الطابع . ومن الفن الساساني اقتبس المسلمون فكرة اندماج الأزهار في الفروع النباتية الخارجة منها وهو الأصل المباشر الذي قام عليه فن الأرابيسك حيث يعتمد أسلوبه على اتصال الفروع بالأوراق اتصالا مباشرا (علام ، ١٩٩٢م)



لوحة (٢٣)

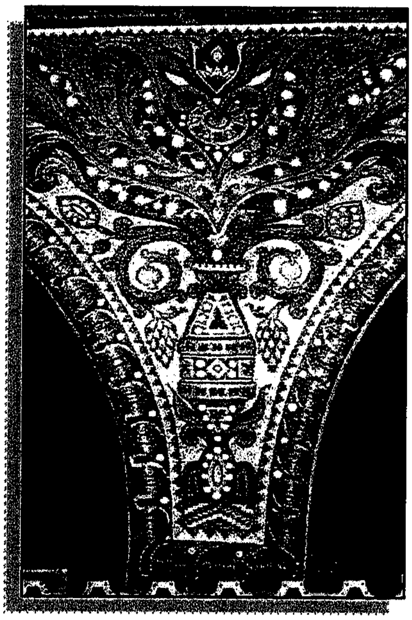


لوحة (٢٤)

(اللوحات ٢٣-٢٤) زخارف من الرخام المفرغ من العصر الأموي
عن : محمد ، ١٩٨٥م



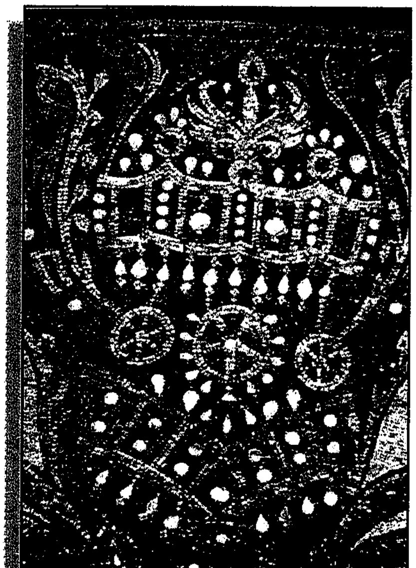
لوحة (٢٥)



لوحة (٢٦)



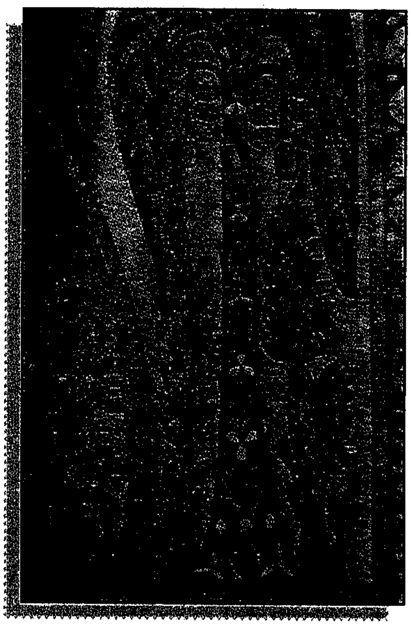
لوحة (٢٧)



لوحة (٢٨)

اللوحات (٢٥ : ٢٨) زخارف بالفسيفساء من قبة الصخرة

عن : محمد ، ١٩٨٥م

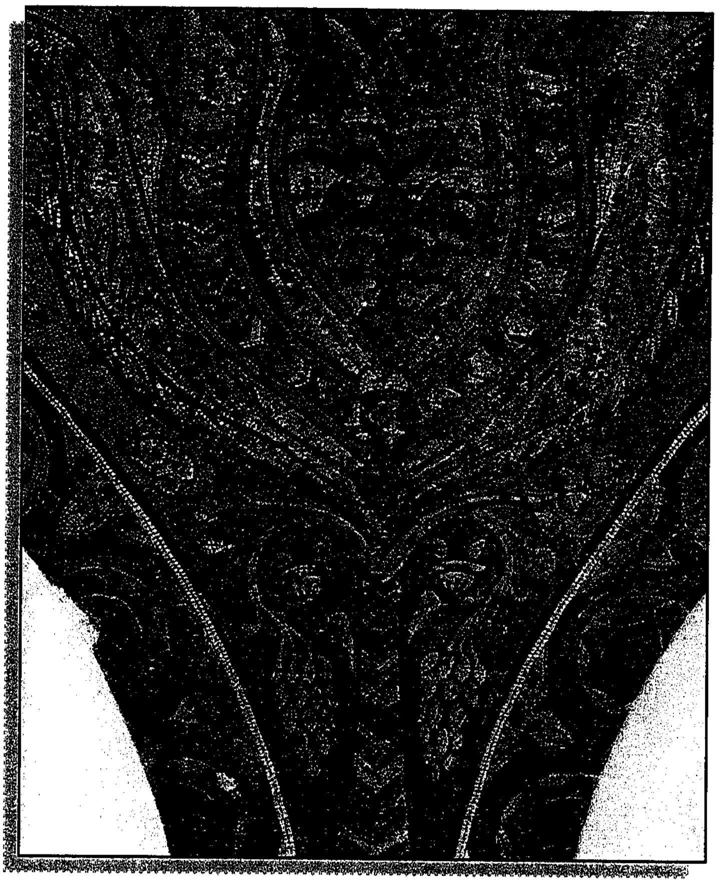


لوحة (٢٩)



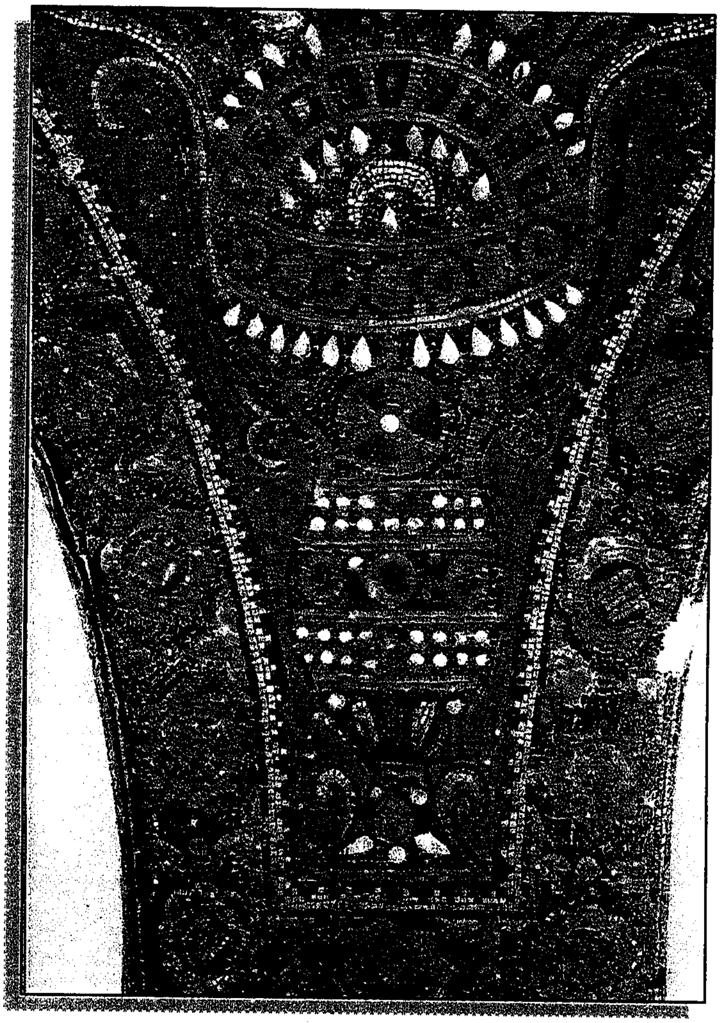
لوحة (٣٠)

اللوحات (٢٩ - ٣٠) فسيفساء متعددة الألوان
وزخارفها من عناصر الطبيعة ، قبة الصخرة
عن : محمد ، ١٩٨٥م



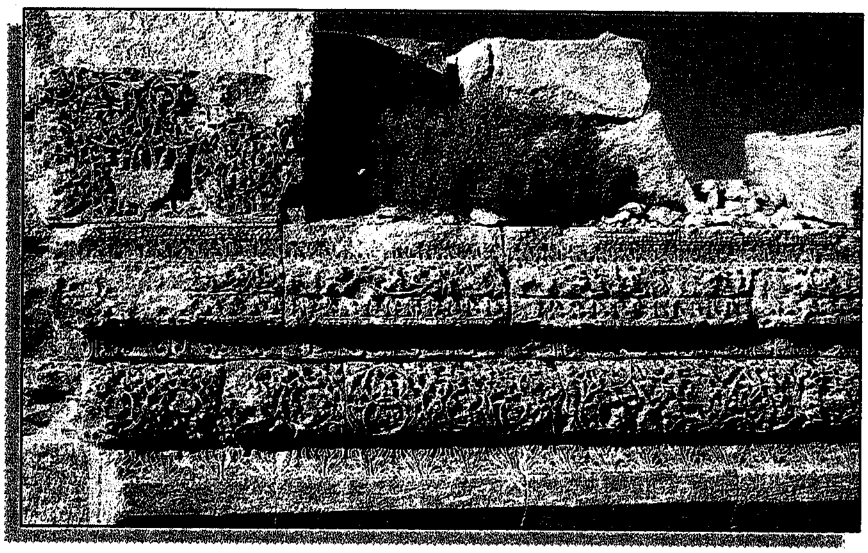
لوحة (٣١)

ظهور أشكال الشجيرة المتأثرة بالفن الساساني
فسيفساء قبة الصخرة
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٨٠



لوحة (٣٢)

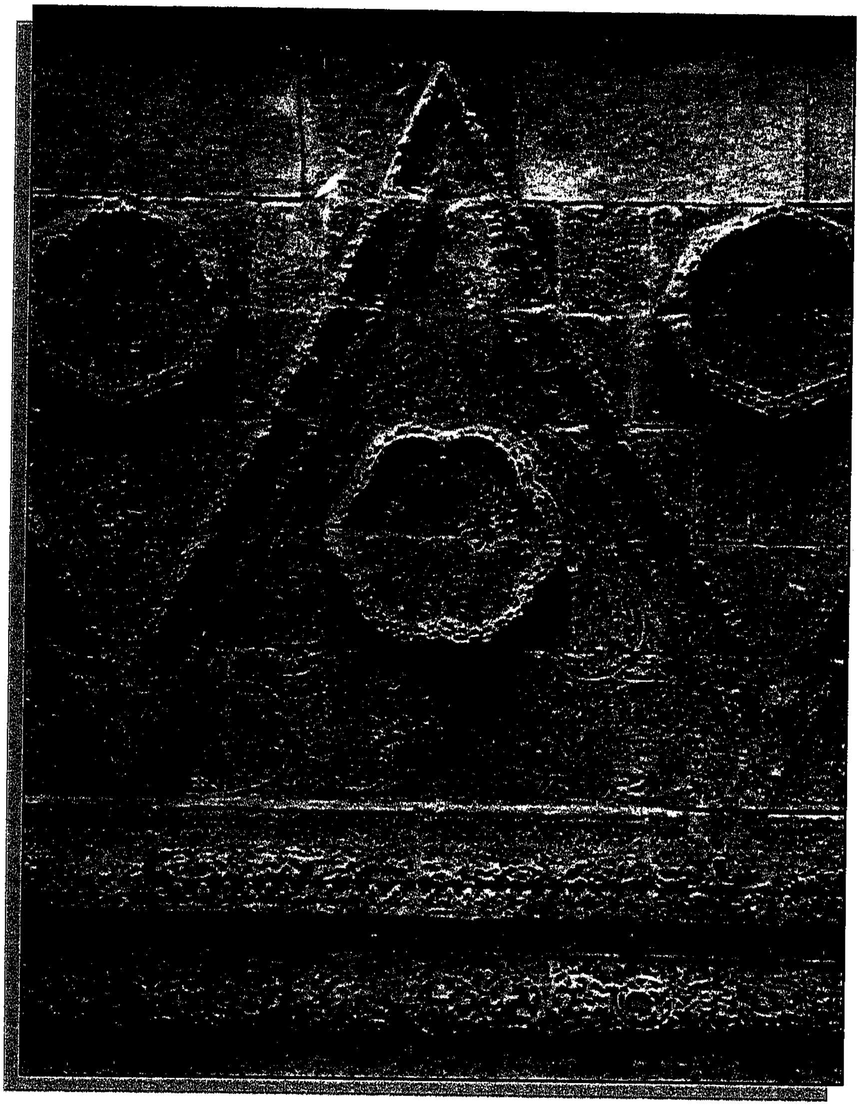
مزهرية بأوراق الأكانتاس
وهي الزهرة الأكثر ترددا في الفن البيزنطي
فسيفساء قبة الصخرة
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٨١



لوحة (٣٣)

زخارف محفورة في الحجر من قصر المشتى

Brend , 1995 , p 30



لوحة (٣٤)

زخارف محفورة في الحجر من قصر المشتى ، وتتكون الزخارف من رسوم نباتية قريبة من الطبيعة ، وكذا رسوم حيوانات وطيور وحيوانات خرافية مجنحة

عن : محمد ، ١٩٨٥م

تحوير العناصر النباتية في العصر العباسي (٧٥٠-١٠٥٥م)

" كان من نتيجة امتزاج الفُرس والتُرك بالعرب في العصر العباسي دخول أشكال زخرفية جديدة في الفن الإسلامي تظهر فيها ملامح من الفنين الساساني والتركي ، ويرجع الفضل إلى هذا العصر في ظهور الزخارف المجردة المحورة عن العناصر الطبيعية الكلاسيكية . فقد أثّرت الزخارف الهندسية في تطور زخرفة التوريق ، ويعد ذلك الخطوة الأولى في ابتداء ظهور أسلوب زخارف الفن الإسلامي الذي عرف باسم الأرابيسك " .
(علام ، ١٩٩٢م ، ص ٩٨)

بدأت تبرز شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع في العصر العباسي ، وبخاصة في مدينة سامراء حيث اتخذ فنها طابعا دوليا ، وانتشر في سائر أنحاء العالم الإسلامي وذلك بحكم سيطرة الخلافة العباسية في بداية العصر العباسي على سائر الأقاليم الإسلامية . (السجيني ، ١٩٧٨م ، ص ٢٧) وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف النباتية المجردة في مصر أثناء العصر الطولوني (لوحة ٣٥) ، وفي إيران (لوحة ٣٦) .
كما ظل أسلوب الزخارف النباتية ينمو إلى أن وصل إلى أقصى ازدهاره في القرن الثالث عشر . (الألفي ، ١٩٩٨م)

وقد تم تقسيم زخارف هذا العصر إلى ثلاثة أساليب مختلفة كالتالي :

١. طراز سامراء الأول :

ومن أهم العناصر التي ظهرت في هذا الطراز ما يلي :

١. العناصر الكأسية ذات الفجوات المعينة الشكل .
٢. كيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشجار الزهيرات .
٣. عناقيد العنب ذات المحيط المكون من ثلاثة فصوص .
٤. ورقة العنب الثلاثية والخماسية وهي تميل إلى التقعير .
٥. أوراق العنب ذات الفصوص والتي تفصلها ثقوب " كالعيون" محاطة بأخاديد متحدة المركز .

والملاحظ في هذا الطراز قرب العناصر الزخرفية من الطبيعة (اللوحات ٣٧-٣٨) ، مع احتفاظها برواسب هيلنستية ورومانية تظهر في أشكال عناصرها ومفرداتها .



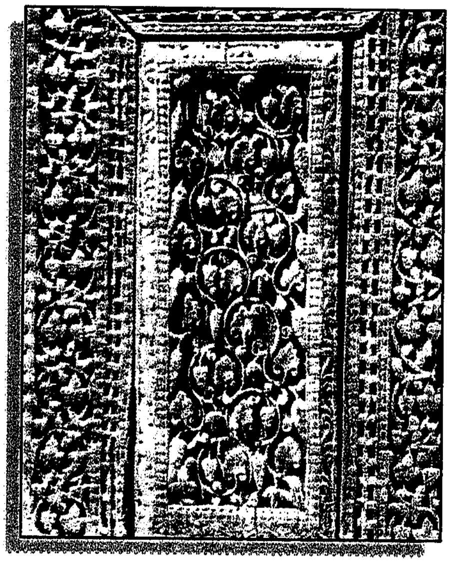
لوحة (٣٥)

زخارف خشبية محفورة بطريقة الشطف ونلاحظ أن
الوحدات الزخرفية محورة بأسلوب الأرابسك
مصر ، العصر الطولوني ٣هـ
عن : محمد ، ١٩٨٥م

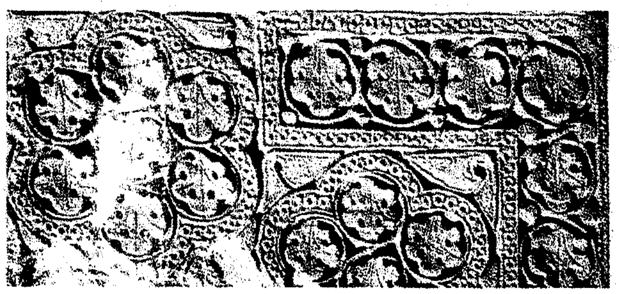


لوحة (٣٦)

حشوة جصية بإيران ، ونلاحظ
تحوير الوحدات الزخرفية بأسلوب الأرابيسك
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٩١



لوحة (٣٧)
طراز سامراء الأول
لوح من الخشب ، تتألف زخارفه من نبات العنب وعناقيده
وكيزان الصنوبر التي شاع استعمالها في العصر الأموي
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٦٤



لوحة (٣٨)
زخارف جصية طراز سامراء الأول
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٦٠

٢. طراز سامراء الثاني :

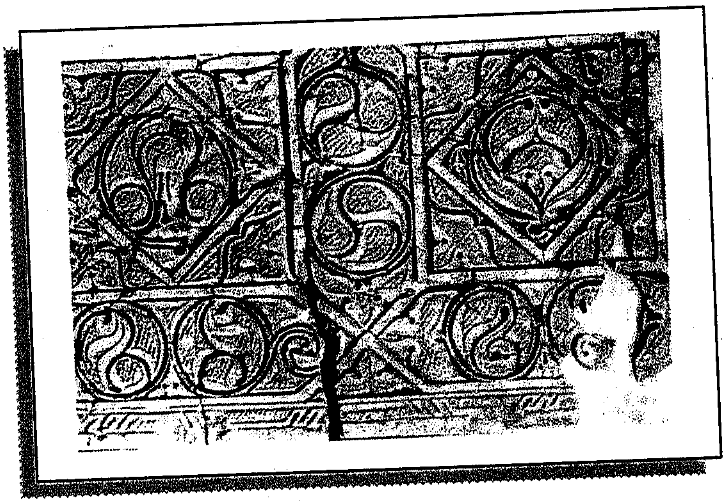
بعدت فيه العناصر عن محاكاة الطبيعة حيث تكونت من أوراق دائرية وأشكال مختلفة من المراوح النخيلية ، ويظهر في هذه الزخارف تغييراً في شكل الوحدات ، مع زيادة تنسيق العناصر وتهذيبها . ولا يوجد في هذه الزخارف أي تفريعات للأغصان التي تحمل الأوراق والبراعم والثمار ، وبذلك تحولت العناصر إلى وحدات مستقلة بذاتها بعد انعدام الأغصان والفروع ؛ فلم يكن هناك نمو نباتي لأن كل عنصر مستقل وله نهاية منفصلة وينتهي كل نمو مع نهاية كل عنصر ومحيط كل شجرة . ولقد لعبت الخطوط الملفوفة حلزونيا دورا كبيرا في هذه الزخارف ، مع ملاحظة زيادة تحوير العناصر وتبسيطها (لوحة ٣٩) ، وقلة التأنق بتفاصيلها وكبر حجمها واقتضاب الأرضيات فيما بينها وتحولها إلى أخاديد حلزونية ضيقة . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

٣. طراز سامراء الثالث :

وفيه تتحول الوحدات إلى الشكل التجريدي فبينما تظهر أحيانا بين زخارف الفترة الثانية المحورة عناصر طبيعية ، نجد أنها تختفي تماما في زخارف الفترة الثالثة ، وتعدّ هذه الأخيرة ثورة في أسلوب الزخارف التي كانت متبعة في ذلك الوقت في الفن الإسلامي ، كما يمكن اعتبار هذه المرحلة ابتكارا زخرفيا خاصا بالعهد العباسي (لوحة ٤٠ – ٤١) .
(علام ، ١٩٩٢م) ومن أهم العناصر التي ظهرت في هذا الطراز : تفريعات العنب ، كيزان الصنوبر ، المراوح النخيلية ، أشكال الزهريات داخل تقسيمات هندسية وجامات سداسية الفصوص (لوحة ٤٢) . (ديماند ، ١٩٨٢م)

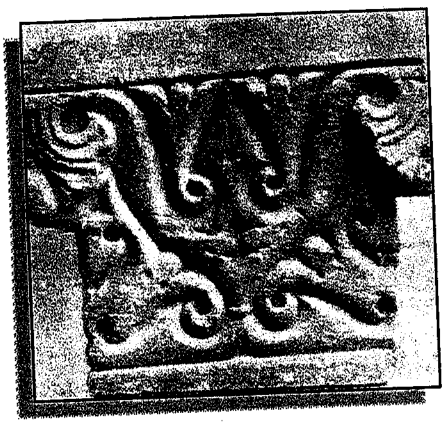
كما يظهر في أسلوب هذه المرحلة فكرة تغطية السطح تغطية تامة كادت تختفي معه الأرضية تماما ، وتعدّ هذه الفكرة قمة النضوج الزخرفي الذي ظهر لأول مرة في الفن الإسلامي وكان مبدأ خاصاً من مبادئ هذا الفن (اللوحات ٤٣– ٤٤) . (علام ، ١٩٩٢م)

وقد ظل أسلوب سامراء مستعملا مدة ثلاثة قرون في جميع أنحاء العالم الإسلامي مع بعض تغيرات فرعية تميز إقليما عن آخر من ولايات الدولة الإسلامية ، حيث بدأ في القرن السادس الهجري ظهور تأثير القبائل التركية الذين سيطروا على الدولة العباسية ، أما في القرن الثامن الهجري فقد تأثر الفن الإسلامي بأساليب الشرق الأقصى التي صاحبت الغزو المغولي . ومنه تحررت العناصر النباتية من أسلوب سامراء المحور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير . (محمد ، ١٩٨٥م)



لوحة (٣٩)

زخارف جصية طراز سامراء الثاني
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٦٠

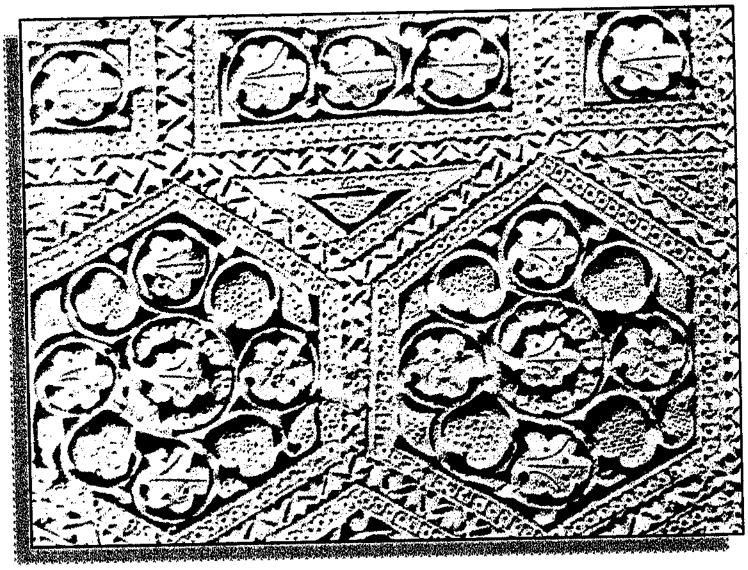


لوحة (٤١)

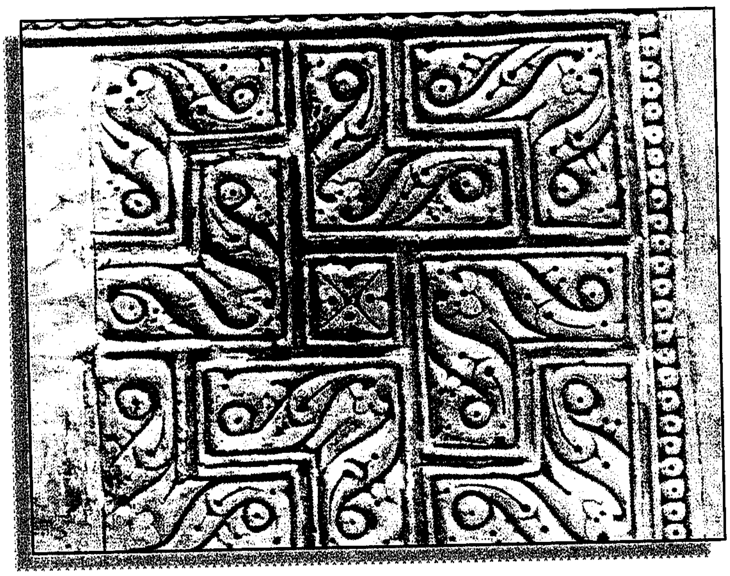


لوحة (٤٠)

اللوحات (٤٠- ٤١) تاجا عمودين من الحجر ، طراز سامراء التجريدي
عن : ديماند ، ١٩٨٢م

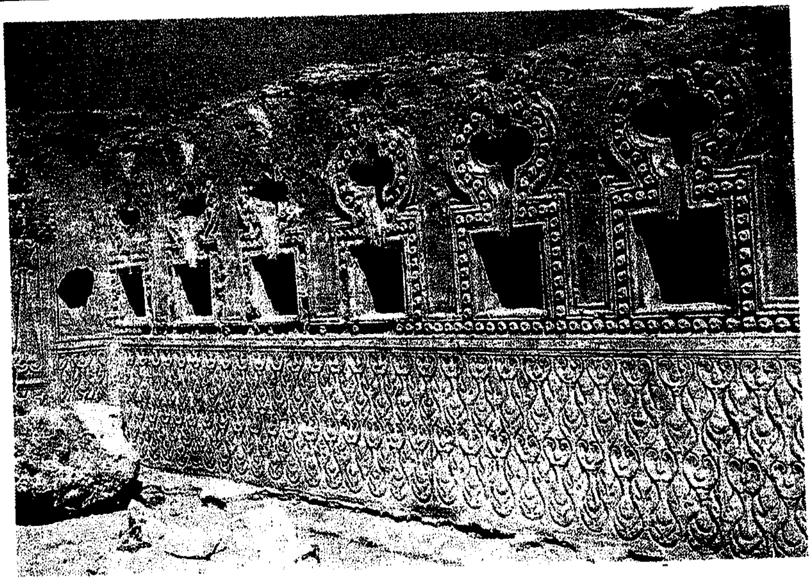


لوحة (٤٢)



لوحة (٤٣)

اللوحات (٤٢ - ٤٣) زخارف جصية محورة بأسلوب الأرابيسك من مدينة سامراء
عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة (٤٤)

حائط مزخرف من الجص ، طراز سامراء الثالث
عن : كونل ، ١٩٦٦م

تحوير العناصر النباتية في العصرين الأموي المغربي والأندلسي

(٧٥٦-١٠٣١م) ، (١٠٣١-١٤٩٢م)

قام في الأندلس طراز فني اصطلح على تسميته بالطراز الأموي المغربي نسبة إلى الخلفاء الأمويين الذين استقلوا بحكم الأندلس في المغرب ، وقد استمر هذا الطراز إلى القرن الخامس الهجري ، ثم قام في أعقابه الطراز الأسباني المغربي في القرن السادس الهجري ، وبلغ أوج عظمته في القرن الثامن الهجري ، ولا يزال المغرب يحتفظ حتى العصر الحالي بكثير من الأساليب الفنية المتصلة بهذا الطراز . (السجيني ، ١٩٧٨م)

يتميز الفن الأموي المغربي باحتفاظه ببعض الأساليب الكلاسيكية التي وجدت في أوائل مراحل العصر الأموي الأول ، وبخلوه من نفوذ التأثيرات الفنية الآسيوية التركية التي ظهرت وانتشرت في فنون بلاد الشرق الإسلامي . كما اختلطت أحيانا بعض الأساليب المحلية – الفن القوطي الغربي – مع عناصر الفن الإسلامي الجديد مما نتج عنه فن إسلامي أسباني ظهر فيه أسلوب جديد خاص تميزت به الأندلس ، وهو الميل نحو تحوير الوحدات الزخرفية ولكن بأسلوب يختلف عن الأشكال النباتية المعاصرة التي عرفت في سامراء ، ولقد ساد هذا الأسلوب الجديد في جميع ما أنتج في ذلك الوقت من الأشغال الفنية . (علام ، ١٩٩٢م)

ويمتاز هذا الفن الجديد عن جميع الفنون بتنوع مصادره تنوعا كبيرا ، وباتساع أفق الاقتباس والاشتقاق فيه اتساعا شاسعا ، كما يمتاز في الوقت نفسه بوحدة تعبيراته الفنية وحدة قوية منشؤها أن المسلمين عربا كانوا أو عجما ، كانت لهم قدرة فائقة على تحوير العناصر المشتقة ، وتشكيلها بأشكال جديدة لم تكن معروفة أو متبعة من قبل ، وابتكروا من الأساليب ما يطبع أعمالهم بطابع خاص يعبر عن وحدة الخيال والتفكير الفني . (فكري ، ١٩٧٠م)

ولقد أطلق مصطلح " موريسك " على هذا النوع من فنون المغرب الإسلامي لتميزها عن زخارف المشرق بالكثافة الزخرفية . (نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٢٧) ومثال ذلك جامع قرطبة اللوحات (٤٥ – ٤٦) ، كذلك نلاحظ الأمر نفسه في قصر الحمراء بغرناطة اللوحات (٤٧- ٤٨) ، حيث يعدّ من أعظم الآثار الإسلامية في أسبانيا ، فقد كسيت جدرانه وعقود غرفه وقاعاته بزخارف جصية زاهية رائعة ، العنصر الرئيسي فيها يتكون من أشكال هندسية متشابكة وتواريق نباتية صيغت من الأسلوبين الأسباني والمغربي . (ديماند ، ١٩٨٢م)

كما يوجد في متحف المتروبولتيان تيجان رخامية من القرن العاشر تحولت فيها أوراق الأكانتاس إلى تفريعات من السيقان النباتية الرفيعة التي تنبثق منها الأوراق ، وهذه الزخارف منحوتة في أغلب الأحيان نحتا غائرا ، بحيث يتضح منها تباين الضوء والظل ، وكان هذا المظهر الفني من الصفة الشائعة في الزخرفة الأسبانية المغربية (لوحة ٤٩) . (المرجع السابق ، ص ١١٢)

ومن روائع المنحوتات في الفن الأسباني المغربي اللوحتان الرخاميتان البديعتان على جانبي المحراب في المسجد الجامع بقرطبة ، والتي تميزت بتحوير الأوراق والمراوح النخيلية والسيقان وأيضا الزهور ، وقد أشبعت هذه العناصر خرقا ونقرا دون أن يفقد العنصر صفته الأساسية بل ساعدت هذه التشكيلات النحتية على تأكيد مبدأ التحوير الذي اتسم به هذا الأثر . (مليباري ، ١٤١٤هـ) . ومن الصفات المميزة أيضا لهذه اللوحات اختفاء المساحات الخالية من الزخرفة ، وانقسام العناصر والتعبيرات الزخرفية المختلفة إلى تفريعات رفيعة صغيرة تتكون من مجموعها أشكال تشبه الدنتلا (لوحة ٥٠) . (ديماند ، ١٩٨٢م)

كما تعدّ ورقة الأكانتاس من العناصر الرئيسية للزخارف النباتية المرابطية والموحدية على أن الواحدة منها تختلف عن الأخرى اختلافا نسبيا ، فالزخارف النباتية المرابطية هي أقل من تلك التي ترجع إلى العصر الأموي ومقتصرة على أشكال أقل عددا ، فهي كجميع أنواع الزخرفة الخاصة بنفس العهد كثيفة وصغيرة جدا حتى تكاد تصبح مختلطة المعالم ، أما الزخرفة النباتية الموحدية فهي أكثر بساطة وأكثر عرضا ، وغالبا ما فقدت ورقة الأكانتاس التفاصيل الداخلية التي تميزها . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

كما زاد استعمال الرسوم الهندسية ، مع بقاء السيادة للعناصر النباتية والتي أخذ حجمها يصغر تدريجيا ، وإن كانت قد تطورت فأصبحت كأنها أقرب إلى رسوم قصر الحمراء منها إلى الرسوم المحفورة في المسجد الجامع بقرطبة . أما المراوح النخيلية فقد ساد ظهورها على ورقة الأكانتاس ، فتحورت أشكالها وأوضاعها وفق النقاط التالية :

١. كثيرا ما دخلها الانحناء الشديد .
٢. ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية حتى لتبدو أحيانا وكأنها أوراق طبيعية .
٣. أصبح الحفر أكثر غورا عنه في القرن العاشر وتبعا لذلك كان التأثير الزخرفي للضوء والظل أكثر وضوحا . (ديماند ، ١٩٨٢م)

ونرى في الآثار الخشبية لبلاد الأندلس والمغرب بعض الصفات التي تتميز بها العناصر النباتية على النحو التالي :

- رشاقة الزخارف النباتية ولاسيما الأغصان ، وزيادة التفافها وتفرعها .
- وجود التعرق النخيلي .
- ظهور التسنن بأنصال الأوراق .
- ظهور الحزوز بالعروق النباتية أحيانا . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

<u>**أهم الخصائص الأسلوبية لتحوير العنصر النباتي في العصر الأندلسي :**</u>

١- تحولت ورقة الأكانثاس إلى تفريعات من السيقان النباتية الرفيعة التي تنبثق منها الأوراق وغالبا ما فقدت التفاصيل الداخلية التي تميزها .

٢- أصاب المراوح النخيلية انحناء شديد في شكلها العام ، كما اتصفت بعروق مخططة ازاحدت بها بطونها .

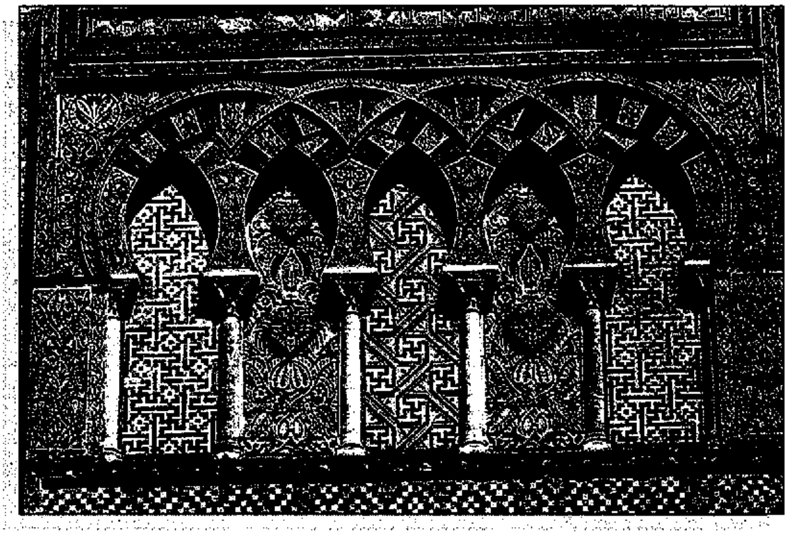
٣- أشبعت العناصر النباتية خرما ونقرا مع احتفاظها بصفتها الأساسية مما ساعد على تأكيد مبدأ التحور فيها .

٤- انقسمت العناصر النباتية إلى تفريعات رفيعة صغيرة ، اختفت من خلالها المساحات الخالية من الزخرفة . (ديماند ، ١٩٨٢م)

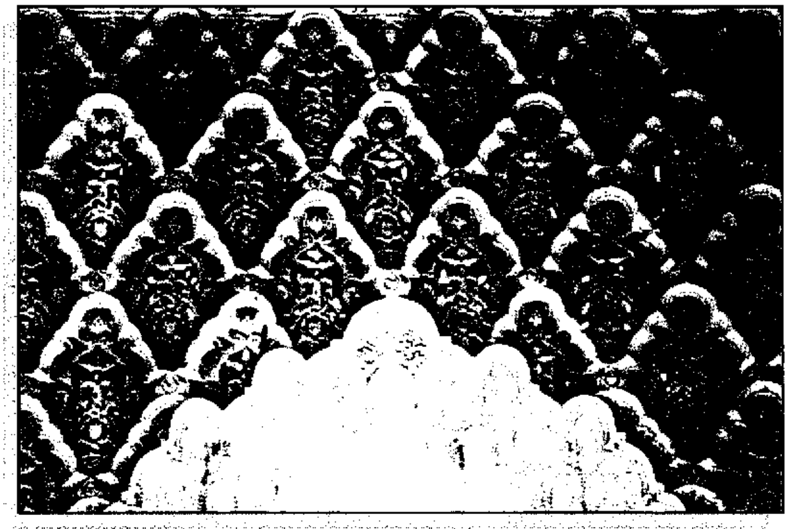


لوحة (٤٥)

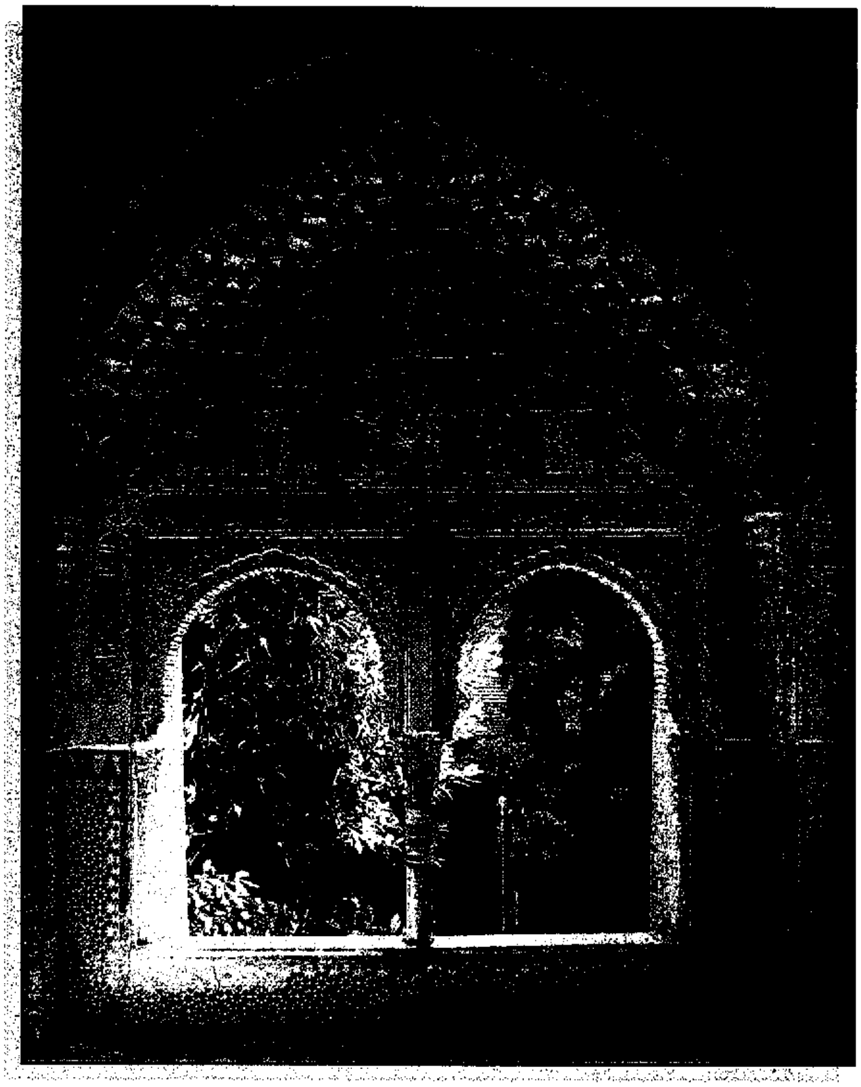
تفاصيل زخارف القبة التي تعلو جامع قرطبة ،
قوامها زخارف نباتية محورة وهندسية
عن : محمد ، ١٩٨٥م



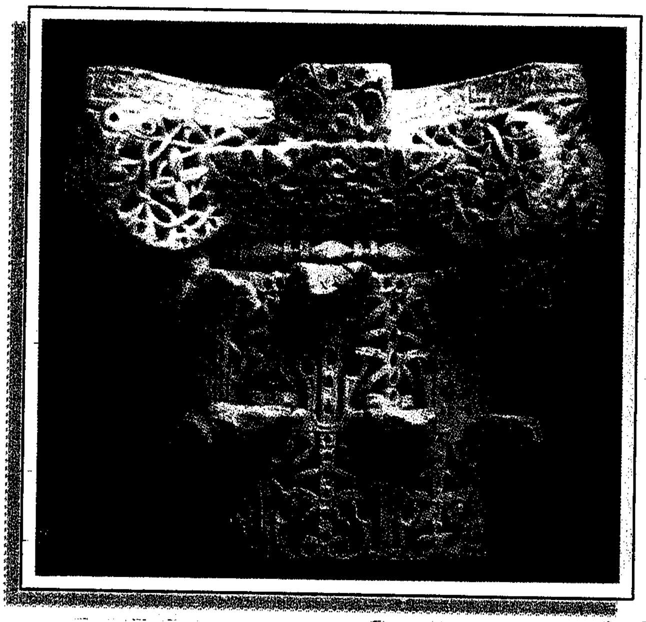
لوحة (٤٦)
جزء من واجهة جامع قرطبة
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٣٩٣



لوحة (٤٧)
زخارف جصية ، قصر الحمراء بغرناطة
عن : محمد ، ١٩٨٥م



لوحة (٤٨)
جانب من قصر الحمراء ، الأندلس
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢١٤



لوحة (٤٩)

رأس عمود من الرخام المنقوش ، مدينة الزهراء المغرب ــ الأندلس

عن : الجبوري ، بدون ، ص ١٥٠



لوحة (٥٠)

زخارف مفرغة من الرخام في قاعدة واجهة محراب قرطبة

عن : محمد ، ١٩٨٥م

تحوير العناصر النباتية في العصر الطولوني (٨٦٨-٩٠٥م)

يعتبر الطراز الطولوني امتدادا للتأثيرات التي نشأت في مدينة سامراء في العصر العباسي والتي انتقلت إلى مصر على يد أحمد بن طولون وتظهر هذه التأثيرات جلية في جامع أحمد بن طولون بالقاهرة والذي يعدّ من أندر وأجمل المساجد الإسلامية التي أقيمت في العصر العباسي . فقد تعددت الزخارف الموجودة في هذا المسجد ، فاستخدمت أوراق العنب وأوراق الشجر ذات الثقوب المستديرة ، بالإضافة إلى بعض الخطوط التي تتخذ في حركاتها شكل (s) كخطوط لولبية . كما وجدت بعض المجموعات الزخرفية الورقية التي تعود إلى العصور القديمة ، والتي ظهرت في زخارف سامراء بصورة قريبة من الطبيعة ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى العصر الطولوني ولكنها صارت أكثر بعدا عن الطبيعة عما كانت عليه في زخارف سامراء . تضمنت هذه الزخارف بعض الحزوز العمودية في وسط وريقات الشجر ذات طرف علوي مدبب وبأسفلها جزءان مستديران ، بالإضافة إلى ذلك انتقلت بعض المفردات الزخرفية الورقية مثل نبات شوكة اليهود إلى بعض تيجان الأعمدة في العصر الطولوني ، والتي قد تكون مشتقة من الأعمدة الكورنثية . كما وجدت بعض الزخارف النباتية الطولونية المكونة من خطوط متداخلة وخطوط لولبية كانت قد عرفت في الفن البيزنطي ثم القبطي . وظهرت أيضا مجموعة من المفردات النباتية التي نبعت من طبيعة العصر الطولوني والتي امتزجت ببعض سمات الفنون الهيلنستية والقبطية من جهة وما ظهر من طرز زخرفية مختلفة في سامراء من جهة أخرى . (السيد ، ١٩٨٧م)

ويتضح أسلوب سامراء بجلاء في الزخارف النباتية المحفورة الموجودة في الألواح الخشبية التي تكسو بواطن أعتاب جامع ابن طولون (لوحة ٥١) ، حيث يظهر بها أسلوب الطراز الثالث لزخارف سامراء ، وتتميز هذه الزخارف المجردة بأنها محفورة حفرا مائلا أو مشطوفا . كما يوجد بالمتحف الإسلامي بالقاهرة أخشاب طولونية منقوشة تتكون من أبواب وألواح وأفاريز (شكل ٢١) ، ويظهر من خلالها التطور العباسي واضحا في زخارفها المشتملة على عناصر طبيعية كالمراوح النخيلية وتفريعات أوراق العنب وعناقيده حيث تنسب هذه العناصر إلى أوائل العهد الطولوني . (علام ، ١٩٩٢م)

الخصائص الأسلوبية لتحوير العنصر النباتي في العصر الطولوني :

١. تتشابه زخارف جامع أحمد بن طولون إلى حد كبير مع زخارف الطراز الثالث من سامراء حيث تميزت هذه الزخارف بالحفر المائل أو المشطوف .

٢. اشتقت تيجان العضائد من التيجان الكورنثيه المتأخرة مستبدلة طبقتي الأكانتاس بورقتي الكرمة التقليدية الموجودة في سامراء ، كما أن لفائف التيجان قد استبدلت بالأوراق ذات الفصوص الثلاثة .

٣. هذبت أوراق العنب فلا تظهر بها تعرجات الورقة التي رأيناها في الطراز الأموي وأخذت هنا شكلا ممتدا ذا ثلاثة أو خمسة فصوص .

٤. تعتبر العناصر النباتية التي ظهرت في العصر الطولوني هي امتداد للعناصر النباتية العباسية وتعتبر أيضا بداية انتقالها إلى مصر في هذا العصر .

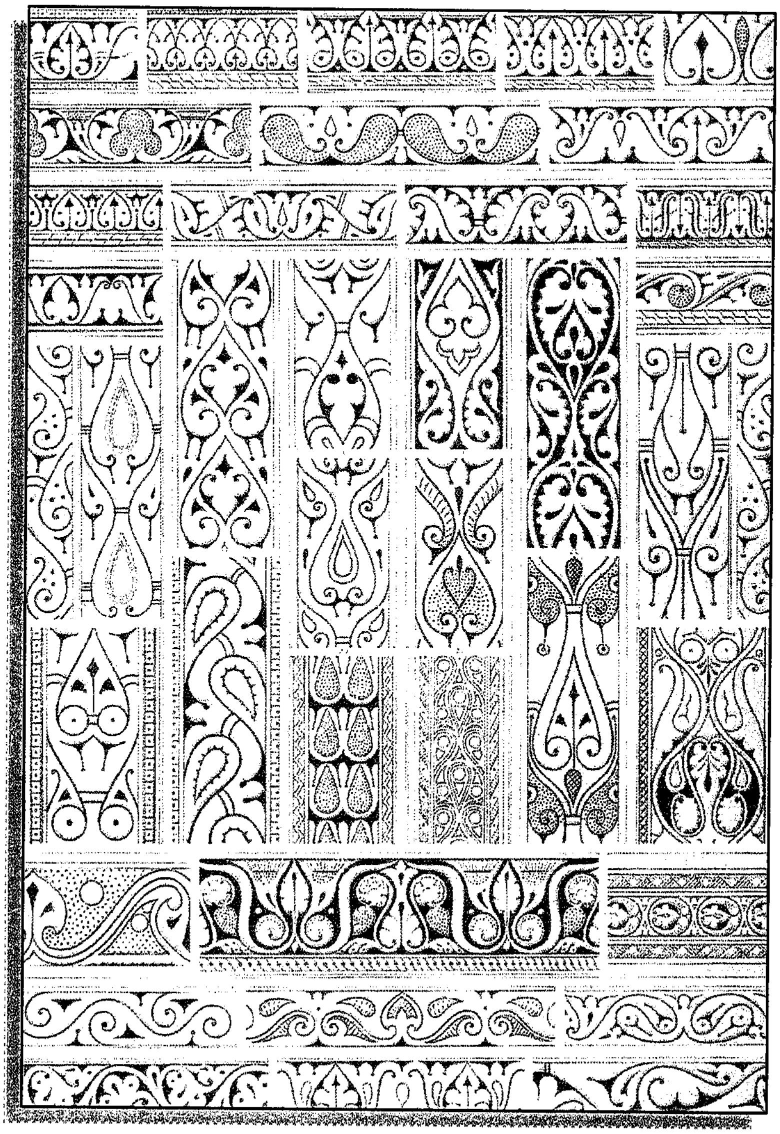
(مليباري ، ١٤١٤هـ ، ص ٦٨)



لوحة (٥١)

قطعتان من الخشب الطولوني عليها زخارف نباتية محفورة

عن : محمد ، ١٩٨٦م



شكل (٢١)
صورة تجمع بعض الزخارف النباتية المحورة والمحفورة على ألواح خشبية ، جامع أحمد بن طولون
عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٢٥٧

تحوير العناصر النباتية في العصر الفاطمي (٩٦٩-١١٧١م)

خطت الزخارف النباتية الإسلامية في العصر الفاطمي خطوات واسعة وتطورت تطورا عظيما منذ العصر الطولوني . حيث توفرت لها أسباب العنفوان والنضارة ، وبلغت أشدها ، فامتلأت قوة ونشاطا ، وتطبعت بمظهر الإسراف ؛ إن صح أن تطلق هذه الصفة على مظهر من مظاهر الإبداع والجمال .

فقد كان أسلوب العصر الفاطمي عند بدايته يتبع أسلوب الزخارف الطولونية ، وخاصة في الزخارف النباتية المنقوشة على الجص ، إلا أن هناك بعض الأشكال الجديدة من الزخارف والتي لم تظهر في الفن الطولوني مثل :

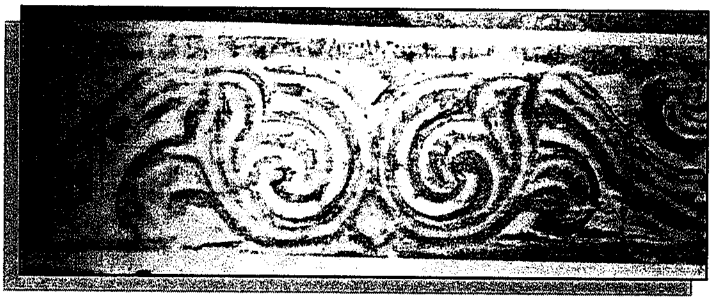
١. الوريقة الثلاثية الشحمات (لوحة ٥٢)
٢. ورقة العنب المسطحة التي تنبت عن فرعين .
٣. الغصن المزدوج (لوحة ٥٣)

وهي عناصر انتشر استخدامها في العصر الفاطمي حيث بدأت تظهر معالم أسلوب فني جديد ، وما لبثت هذه المعالم أن ثبتت بعد ذلك بربع قرن وتابعت سيرها في القرن والنصف التاليين ، فنمت عناصرها ، وتأكدت معالمها ، وتميزت في الفنون الإسلامية بطابع أصبح معروفا بالزخرفة الفاطمية . (فكري ، ١٩٦٥م)

وقد أورد فكري (١٩٦٥م) أهم الظواهر التي ميزت زخارف التوريق الفاطمية على النحو التالي :

الظاهرة الأولى : تتضح في العروق والأغصان والشرائط التي بدأت تظهر أهميتها بوضوح في التشكيلات الزخرفية ، وأخذت تمتد في حلقات وأشكال متماسكة محدودة ، كأنها إطارات تحصر بداخلها الوريقات والثمار . (ص ١٧٨)

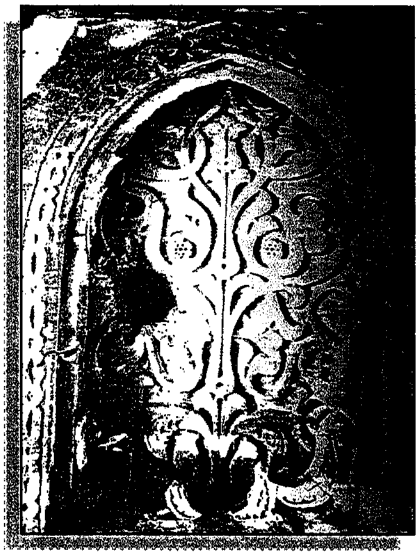
الظاهرة الثانية : هي أن هذه الوريقات النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعف نخيلية ، وانبثقت بوضوح من تلك العروق والسيقان ، وطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة (لوحة ٥٤) ، وامتدت استدارة شحماتها ، وانبثقت في تلك الإطارات الغصنية في صور تقاربت من الواقعية ، ثم إن السعف تحولت أحيانا من جديد إلى وريقات من شحمتين أو ثلاث أو على الأصح إلى أنصاف وريقات و أنصاف سعف ، وملأت حلقات العروق والسيقان إطاراتها ، ولكنها كانت في الوقت نفسه تترك مجالا ملحوظا للأرضية الفارغة من الزخارف (شكل ٢٢) . (ص ١٧٨)



لوحة (٥٢)
وريقة ثلاثية الشحمات
عن : فكري ، ١٩٦٥م



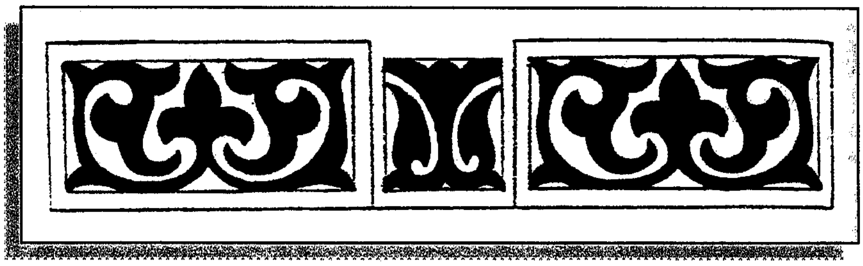
لوحة (٥٣)
مسجد الحاكم ـــ زخرفة من المئذنة الغربية
عن : فكري ، ١٩٦٥م



لوحة (٥٤)

مسجد الحاكم ـــ زخارف طاقة قبة المحراب

عن : فكري ، ١٩٦٥م



شكل (٢٢)

زخرفة من مئذنة الحاكم ـــ باقات متماثلة من التوريق

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٧٩

الظاهرة الثالثة :

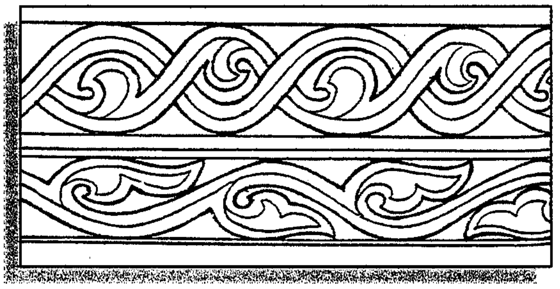
وهي أن العروق والأغصان أخذت تزدوج في مواضع ، وتنقسم طولا في مواضع أخرى ، أي أن الغصن امتدت في وسطه قناة رفيعة قسمته إلى غصنين وجعلته يظهر مزدوجا في بعض التشكيلات (شكل ٢٣) . كما تشابكت الأغصان المزدوجة ، وكذلك الشرائط ، وامتدت على هيئة ضفائر مبسطة تارة ، ومعقدة تارة أخرى .

ومثلما انشق الغصن نصفين ، وحُفر في وسطه حز عميق غائر جعل منه فرعا مزدوجا امتد هذا الحز إلى الأوراق نفسها على هيئة تجويف ، لا ليقسمها إلى جزئين ، بل ليبرز حدودها وأطرافها ويجسم منظرها . ولم يقف حد الخيال لدى الفنان المسلم عند تحوير الأغصان والأزهار والأوراق والسعف والثمار إلى مجموعات ممتدة تتعدى إطاراتها ، وتتعدى حدودها الطبيعية ، بل تعدى الخيال تلك الحدود ، وعمل على تنوع أشكال الوريقات وإحاطة انثناءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة (شكل ٢٤) . (فكري ، ١٩٦٥م)

الظاهرة الرابعة :

امتازت الزخارف الفاطمية كذلك بابتكار أسلوب زخرفي جديد ، هو أسلوب التوشيح العربي* ، المعروف في الاصطلاح الإفرنجي باسم " الأرابيسك " . ونلقى في زخارف الأزهر العتيقة بداية هذه المرحلة (شكل ٢٥) ، ويشاهد هذا الأسلوب في زخرفة المحراب ، وزخارف اللوحات المعقودة بين النوافذ وفيها تمتد الزخرفة ، داخل الإطار المعقود حول محور رأسي ، وتلتقي السيقان عند هذا المحور ، ثم تتفرع من حوله مروحة نخيلية وسطى ، كأن هذه السيقان تنبثق من أصيص الزهور . (المرجع السابق ، ص ١٨٢)

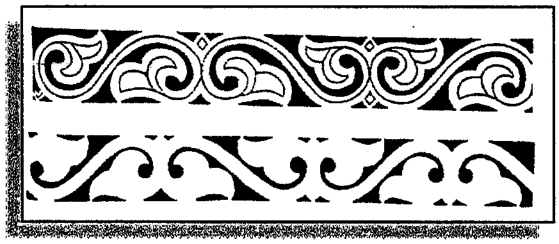
* انظر البحث الحالي ، تداخل العناصر النباتية مع العناصر الهندسية ، ص ١٥٧-١٥٨



شكل (٢٣)

رسم لشكلين من زخرفة التوريق الفاطمية

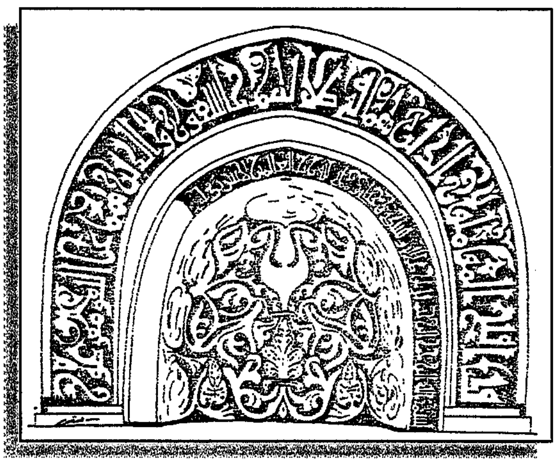
عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٨٠



شكل (٢٤)

أشكال منسقة من زخرفة التوريق الفاطمية

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٨٠



شكل (٢٥)

زخرفة رأس المحراب العتيق في مسجد الأزهر

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ٥٨

الخطوات التحويرية التي قامت عليها زخارف التوريق الفاطمية :

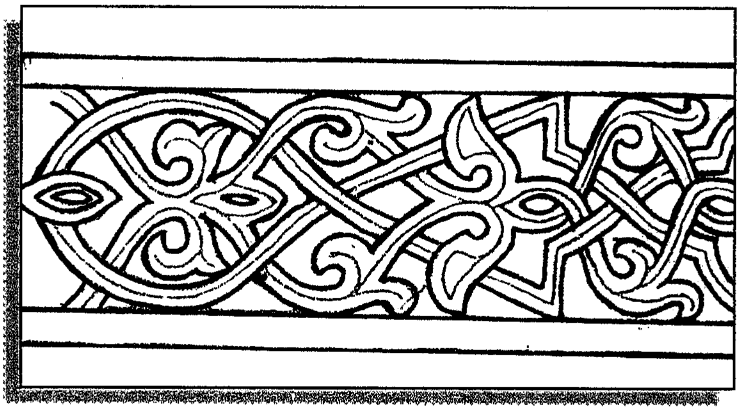
١. تحوير الأغصان والأزهار والأوراق والسعف والثمار إلى مجموعات ممتدة ، تتعدى إطاراتها ، وتتعدى حدودها الطبيعة .

٢. تنوع أشكال الوريقات وإحاطة انثناءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة .

٣. اجتماع أشكال الوريقات الثنائية والثلاثية الشحمات ، وأوراق العنب والسعف النخيلية ، وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم و اللآلئ .

٤. ظهرت كل هذه الأشكال إمّا متحدة مع الفروع والأغصان المنفردة والمزدوجة وإمّا متفرعة منها في حركة متصلة ، وتوقيع واتزان .

٥. صعوبة التمييز بين الغصن والورقة النابعة منه ، إذ قد تمتد هذه الورقة أو السعفة فينبت منها غصن جديد . كما أن الغصن قد يمتد داخل الوريقة ويقسم شحمتها إلى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها المدبب ، ليعاود خط سيره ، وفي مواضع أخرى يلتف الغصن حول الورقة ، في شكل قلب أو على هيئة عقد مدبب أو دائرة منبعجة (شكل ٢٦) . (فكري ، ١٩٦٥م)



شكل (٢٦)

مجموعة زخرفية متطورة من أشكال التوريق

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٨١

تحوير العناصر النباتية في العصر السلجوقي (١٠٥٥-١٣٠٨م)

يعدّ العصر السلجوقي في الفن الإسلامي من الفترات التاريخية الهامة نظرا لما تميزت به هذه الفترة من دخول عناصر جديدة إلى الدين الإسلامي ، وما انعكس على الفن الإسلامي نتيجة ذلك ، والفترة السلجوقية في الفن الإسلامي تشتمل على الفترة من القرنين الخامس إلى السابع الهجري أي من الحادي عشر إلى الثالث عشر الميلادي .

زيّن السلاجقة عمائرهم بالزخارف الجصية ، حيث تكونت هذه الزخارف من نقوش كتابية على أرضية من الزخارف النباتية الغنية بالسيقان والوريقات والمحفورة حفرا دقيقا ، فضلا عن الزخارف النباتية الملحقة بهامات الحروف وذيولها .

وأفضل نموذج لهذا ما وجد في مسجد حيدرية بقزوين (لوحة ٥٥) ، ويلاحظ في هذا النحت الخط الكوفي المورق الذي تنتهي حروفه بتوريقات متطورة للورقة النخيلية حيث تبدو كأنها مزيج بين الورقة النخيلية وزهرة اللوتس الإسلامية وذلك بفعل الخط المنحوت على شكل حرف (s) ظهر في هذا النموذج كثير من العناصر النباتية وذلك على أرضية الكتابة ، فهناك زهرة الأكانتاس واللوتس والأوراق النخيلية المحتوية على نقوش سداسية تغطي مساحة الورقة . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

ولقد كانت الزخارف السلجوقية تعتمد على العناصر الهندسية والنباتية والكتابية المنقوشة ، والتي عولجت بإتقان كبير، حيث غطت زخارف الأرابيسك أكثر المساحات الزخرفية ، وذلك بتداخلها واندماجها مع المضلعات الهندسية حيث لعبت العناصر النباتية دورا هاما في إشغال المساحات الناتجة من تقاطع خطوط المضلعات الهندسية ، وتظهر الوحدة النباتية بصورة متكررة من خلال غصن نباتي ملتف حلزونيا ومحمل بورقة نخيلية انسيابية الحركة ذات برعم واحد يبرز عند بداية خروج الورقة من الغصن وتستمر الورقة النخيلية في التحرك حتى تبدو كالغصن وتقل سماكتها شيئا فشيئا بفص يلامس تكرار هذه الوحدة من الداخل . (المرجع السابق ، ص ٧٨)

ومن أجمل القطع التي تظهر فيها الزخارف النباتية المنقوشة بمهارة كرسي مصحف كان في مسجد علاء الدين بقونية (لوحة ٥٦) قوام الزخرفة فيه عناصر كتابية محفورة حفرا عميقا و فروع نباتية ومراوح نخيلية تنتهي بشكل أزرار" دائرة حلزونية صغيرة " . (علام ، ١٩٩٢م ، ص ١٦٩)

كما يمكننا باختصار توضيح أهم الخصائص الأسلوبية لتحوير العنصر النباتي في العصر السلجوقي على النحو التالي :

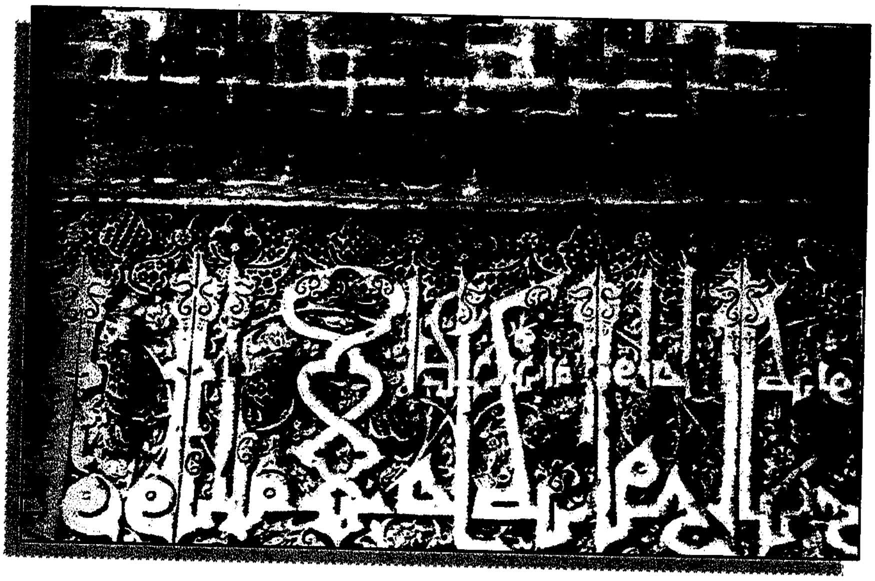
١- استدارة الأغصان والأوراق في حركة انسيابية حلزونية ملتفة حول نفسها .

٢- استمرار الأوراق النخيلية في الامتداد والتحرك مع صغر حجم مساحتها شيئاً فشيئاً حتى تساوت سماكة مساحتها مع سماكة الغصن وانتهت بدائرة صغيرة حلزونية توقف استمرار تحرك الورقة .

٣- وجود قناة ضيقة منحوتة تتوسط الغصن وتعمل على إظهار الغصن مزدوجا .

٤- تزينت نهايات حروف الكتابة بالعناصر الزخرفية النباتية مثل المراوح النخيلية وبعض أشكال زهرة اللوتس وزهر الأكانتاس .

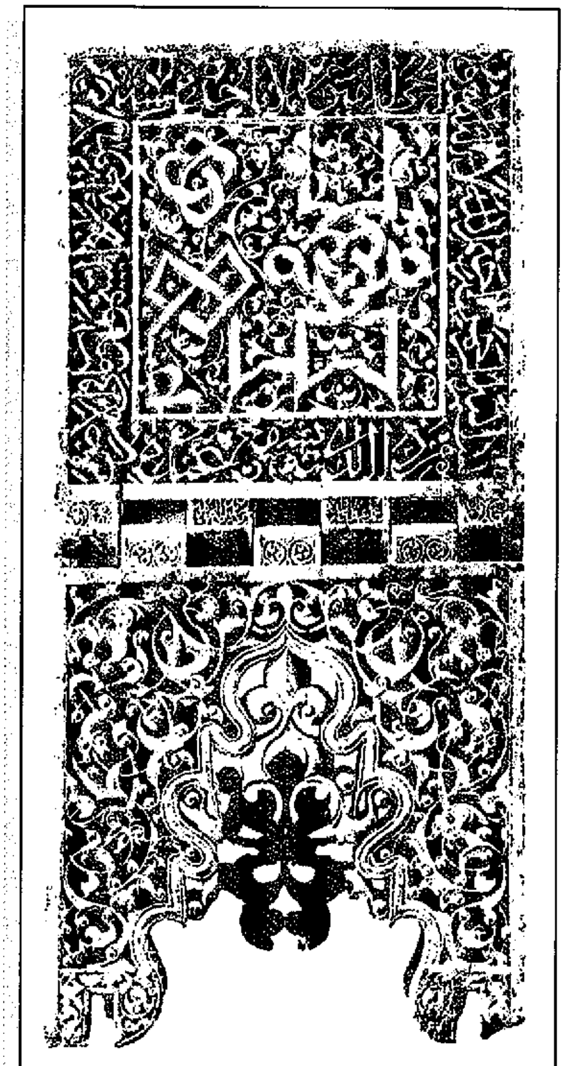
٥- ظهرت العناصر النباتية على بعض الآثار الإسلامية السلجوقية بنفس الخصائص الأسلوبية لزخارف العصر الفاطمي . (مليباري ، ١٤١٤هـ ، ص ٨٠)



لوحة (٥٥)

زخارف جصية ، جامع حيدرية قزوين ، العصر السلجوقي

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ١٣٨



لوحة (٥٦)

كرسي خشبي للمصحف ، مسجد علاء الدين ، العصر السلجوقي بتركيا

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ١٦٨

تحوير العناصر النباتية في العصر المملوكي (١٢٥٠-١٥١٧م)

" للفترة المملوكية أهمية خاصة في محيط تطور الفن الإسلامي في الجزء الغربي من العالم الإسلامي ، حيث ظهرت في مصر وسوريا عناصر من الفنون التركيـة التـي أدخلهـا المماليك ، ويعدّ ذلك خطوة مهمة ترتب عليها انقلابات فنية جوهرية في الفن الإسلامي الموجود في هذه المنطقة . ولقد أخذ الفنان في مصر من هذه العناصر التركية بعض الأسـاليب الفنيـة ومزجها بتقاليد فاطمية محلية ، فانبثق من هذا أسلوب فني مملوكي جديد ، كما ظهـرت أيـضا بعض العناصر المغولية المعاصرة في الفن المملوكي " . (علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٧٣)

انتشرت في عصر المماليك طريقة زخرفة الجدران بأشرطة الجص المنقوشة بعناصر كتابية فوق أرضية من الزخارف النباتية ويتضح ذلك في إطار يعلو نافذة في مسجد " الظـاهر بيبرس " تحتوي على زخارف نباتية وهندسية نلاحظ فيها أن الزخارف النباتية منقوشـة علـى مستويين (لوحة ٥٧) . كما تظهر أحسن النماذج الجصية المملوكية في نوافذ الجص المفـرغ الموجودة بالجامع ، والمزخرفة بأشكال هندسية عشقت بالزجاج الملـون ويحـيط بهـا إطـار مزخرف بعناصر مورقة وكتابات كوفية . وقد تمكن الفنان من نقش الوحدات النباتية وتفريغهـا على الأسطح الحجرية بمهارة كبيرة (لوحة ٥٨) ، كما استخدمت العناصر النباتية في زخرفة القباب . (علام ، ١٩٩٢م)

ومن الصفات المميزة للأسلوب المملوكي تغطيـة المـسطحات بـالمراوح النخيليـة والأشرطة الكتابية ، بحيث تبدو وكأنها صفوف من الأضلاع أو التفريعات والتي رسمت غالبـا على عدة مستويات تصل في النهاية إلى أشكال منسقة تنسيقا فائقا . (ديماند ، ١٩٨٢م)

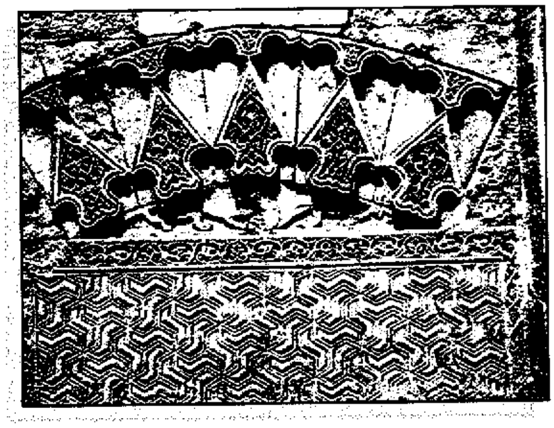
أما في مجال الحفر على الخشب فقد ابتكر فنانو العصر المملوكي أشكالا جديـدة مـن المراوح النخيلية ووحدات من الزخارف النباتية ، التي كان لتفاصيلها الدقيقة أهمية كبرى فـي زخرفة هذا العصر . (المرجع السابق ، ص ١٢٢)

ولقد أقبل الفنان على استخدام الأشكال الهندسية النجمية والتي تتكـون مـن حـشوات صغيرة تتألف من أشكال مضلعة ومزخرفة بالفروع النباتية المورقة الدقيقة . ويظهر ذلك مـن خلال (اللوحات ٥٩-٦٠) (علام ، ١٩٩٢م)

كما تمتاز زخارف الأواني المملوكية بذوقها الرفيع ، حيث تتكون من عناصر نباتية وكتابية (لوحة ٦١) ، كما تتضمن أحيانا موضوعات بها رسوم آدمية أو حيوانية (لوحة ٦٢) وقد بدأت الزخارف النباتية الطبيعية تحل تدريجيا محل الزخارف المجردة ولا سيما في أواخر ذلك العصر ، ومن أجمل الأمثلة على ذلك مشكاة مزينة بزخارف كتابية بحروف كبيرة بالإضافة إلى زخارف نباتية طبيعية وبراعم صينية . (علام ، ١٩٩٢م)

وتحدد الباحثة أهم الخصائص الأسلوبية لمعالجة العنصر النباتي في العصر المملوكي من خلال النقاط التالية :

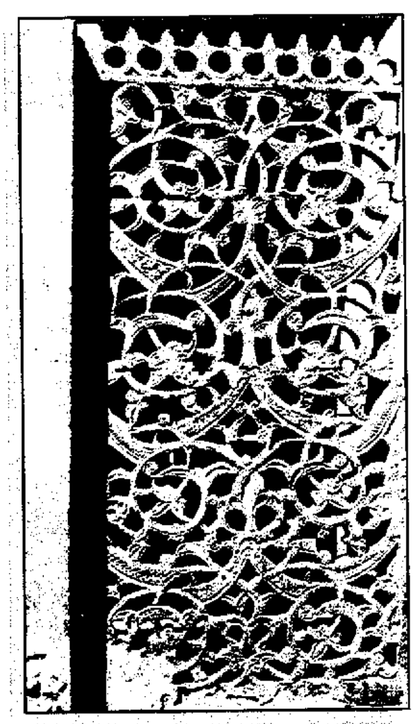
١. ظهرت حروف الكتابة على أرضية من العناصر الزخرفية النباتية والتي نقشت على عدة مستويات .
٢. ظهرت في الفن المملوكي بعض العناصر النباتية المغولية .
٣. تم ابتكار أشكال جديدة من المراوح النخيلية ووحدات أخرى من الزخارف النباتية .
٤. ظهر أسلوب مملوكي جديد نابع من امتزاج بعض العناصر الزخرفية التركية بعناصر فاطمية محلية .



لوحة (٥٧)

زخارف جصية تغطي جدار جامع الظاهر بيبرس ، القاهرة ، ١٣م

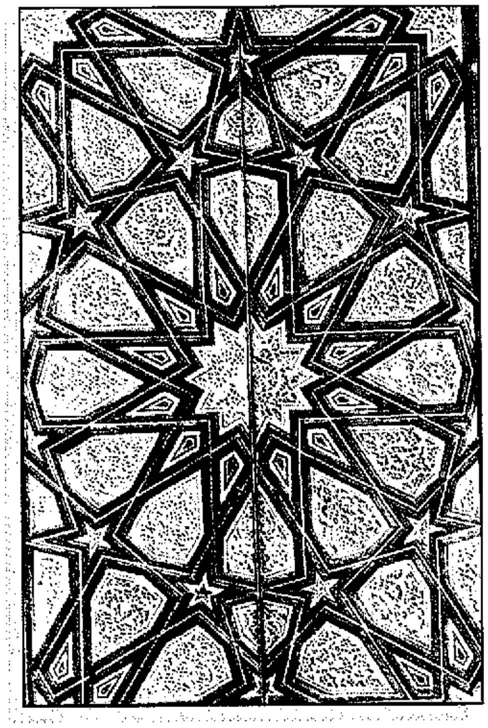
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨٠



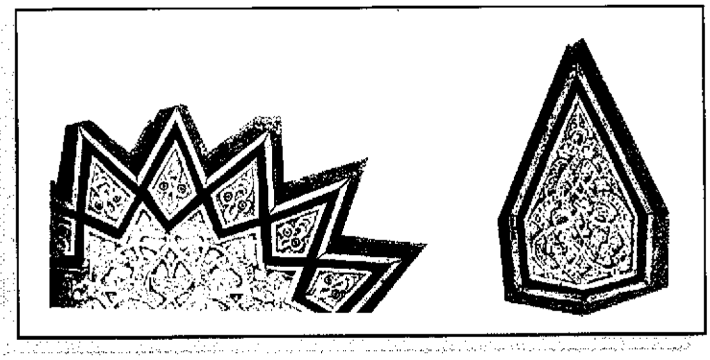
لوحة (٥٨)

لوح من الحجر المنقوش بزخارف مفرغة ، القاهرة ، ١٤م

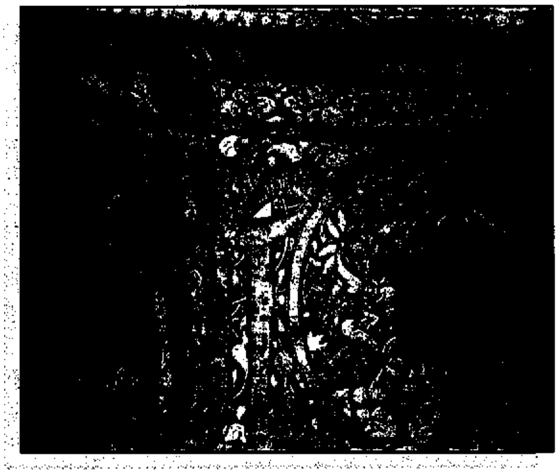
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص٢٨٣



لوحة (٥٩)
باب من الخشب مطعم بالعاج ، القاهرة ، ١٣م
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص٢٨٤



لوحة (٦٠)
حشوة من الخشب ذي الزخارف المنقوشة ، العصر المملوكي
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٧٣

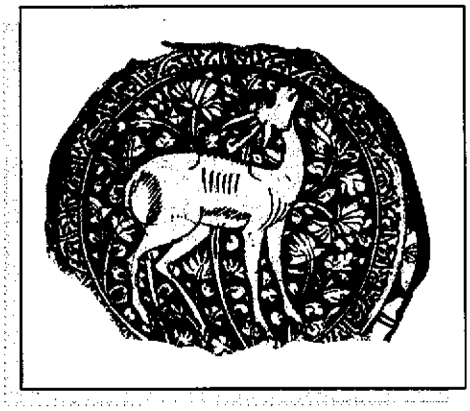


لوحة (٦١)

زخارف قدر نحاس مكفت بالفضة والذهب ، ١٤م

عناصر نباتية وكتابية

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٠٣



لوحة (٦٢)

جزء من طبق خزفي

يغطي سطحه زخارف نباتية ويتوسط الطبق غزال ، العصر المملوكي

عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٢٨٨

تحوير العناصر النباتية في العصر العثماني (١٢٨١-١٧٣٠م)

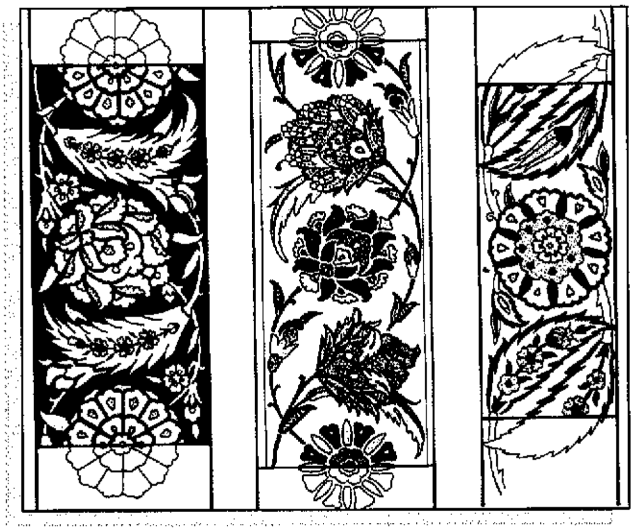
استخدمت الزخارف النباتية بكثرة في الفنون العثمانية وخاصة على البلاطات الخزفية التي كسيت بها جدران العمائر الدينية والمدنية . حيث تنوعت هذه العناصر فشملت الزهور بأنواعها المختلفة ومن ذلك زهرة القرنفل و اللاله ، والأوراق البسيطة والمركبة وبخاصة الرمحية الشكل ، ومن الأشجار شجرة السرو والنخيل ، ومن الثمار والفواكه العنب والرمان . (مرزوق ، ١٩٨٧م)

ويمكننا التمييز بين ثلاثة أساليب زخرفية شاعت في ذلك الوقت على النحو التالي :

أولا : المعالجة الجديدة لورقة الشجر التقليدية وتلك اللفيفة النباتية (شكل ٢٧) .

ثانيا : ما عرف بأسلوب الساز ، وهو مزيج من رسوم استوحيت من " الغابة الساحرة " وتأثرت بها رسوم الأشرطة النباتية بإضافة وريقات الساز الطويلة وإضافة زهور جميلة الشكل وذلك لإبداع أشكال متماوجة ومتشابكة (شكل ٢٨) .

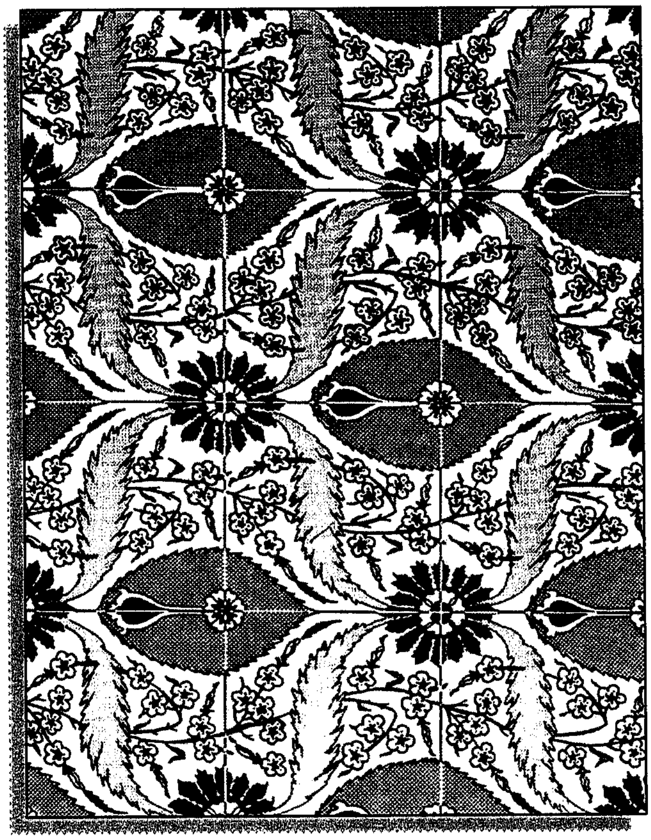
ثالثا : رسم الزهور والأشجار بأشكالها الطبيعية دون تحويرها ، في خطوط متوازنة وأغصان متقابلة . (ويلسون ، بدون)



شكل (٢٧)

زخارف من اللفائف النباتية تمثل الزهور وأوراق الساز

عن : ويلسون ، بدون



شكل (٢٨)

لوح من البلاطات الآجرية أسلوب الساز

عن : ويلسون ، بدون

ويمكن تقسيم العناصر النباتية التي ظهرت في تلك الفترة إلى :

1. **عناصر نباتية اقرب إلى الطبيعة :**

تنوعت فيها العناصر من زهور طبيعية وأوراق وأشجار إلى ثمار وفواكه ، وأصبح لها طابعا مميزا . ومن أكثر الزهور التي استعملت (القرنفل واللاله والرمان) وكانت تلك الزهور تُحاط بزهور أخرى تخرج من الأغصان النباتية (الأشكال ٢٩ : ٣١) ومن الأشجار التي استخدمت في تلك الفترة شجرة السرو ، أما أشكال الوريقات النباتية التي تميزت بها الأعمال الفنية العثمانية فهي الورقة الرمحية المسننة . (رجب ، ١٩٩٤م)

2. **عناصر محورة عن الطبيعة :**

ويمكن تقسيمها إلى نوعين ، **النوع الأول : زخرفة الرومي**

عبارة عن فروع وأوراق نباتية محورة عن الطبيعة تتداخل فيما بينها بأسلوب خاص لا تخضع في شكلها واتجاهاتها ونموها لنظام الطبيعة (لوحة ٦٣) . (مرزوق ، ١٩٨٧م)

وقد استخدمت في الأعمال الفنية العثمانية إما على هيئة إطارات تتكرر فيها الوحدات أو تزينها أشكال لوزية مفصصة ظهرت على غلاف بعض المصاحف وأعمال الخشب والنسيج ، كما زينت أبدان أواني الزهور وظهرت أحيانا مشتركة مع الزخارف الطبيعية (رجب ، ١٩٩٤م)

النوع الثاني : زخرفة الهاتاي

وقوامها زهور وأوراق وأغصان نباتية محورة على الطريقة الصينية وتختلف زخرفة الهاتاى عن زخرفة الرومي بأنها أقل تجريدا من زخرفة الرومي بحيث يمكن التعرف على العناصر الزخرفية فيها بسهولة (لوحة ٦٤) ، وقد نُفذ أسلوب الهاتاي في بعض الأعمال الفنية العثمانية مثل غلاف أحد المصاحف ، وقطعة نسيجية مطبوعة . وكثيرا ما كان يخلط العثمانيون بين زخرفة الرومي والهاتاي خلطا رائعا كان من نتيجته ظهور تكوينات زخرفية تنتزع الإعجاب انتزاعا ومثال ذلك المنبر الرخامي لجامع سليمان . (المرجع السابق ، ص ٧٧)

أهم الخصائص الأسلوبية لمعالجة العنصر النباتي في العصر العثماني :

1. كانت العناصر النباتية ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير .
2. تأثرت العناصر النباتية المحورة بالأسلوب الفارسي ، والأسلوب الصيني .
3. كثرة استخدام الزهور حتى أصبحت طابعا مميزا للزخرفة التركية ومن أهمها زخرفة القرنفل وزهرة اللاله .
4. كثرة استخدام عنصر الرمان وأشجار النخيل والسرو . (سالمان ، ١٩٧١م)

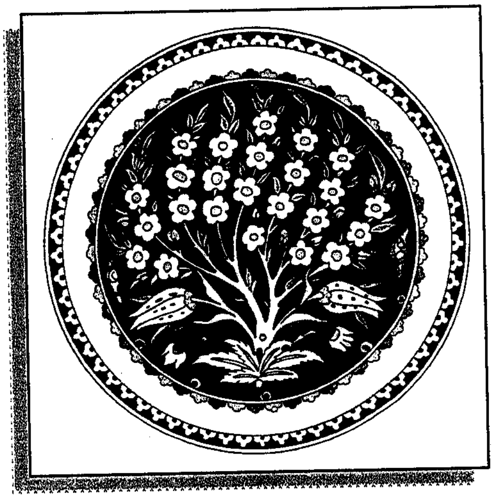


شكل (٢٩)

باقة طبيعية من القرنفل والتوليب والزنبق

تثب من وسط مجموعة من الأوراق وتظهر بعض سيقان الزهرات مكسورة

وهو أسلوب يجعل رسم العناصر الأخرى وتوزيعها أمرا سهلا ضمن المساحة المحددة



شكل (٣٠)

شجرة مزهرة تخرج من قاعدة جذعها

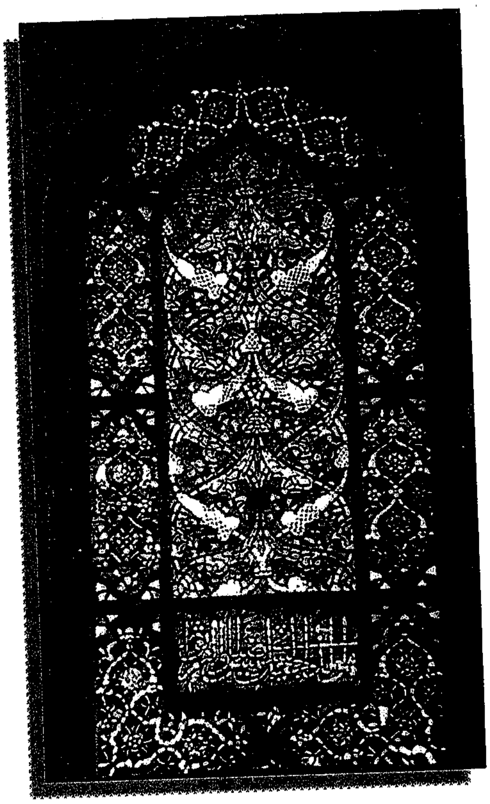
زهرة التوليب (اللالة)



شكل (٣١)

باقة طبيعية من القرنفل

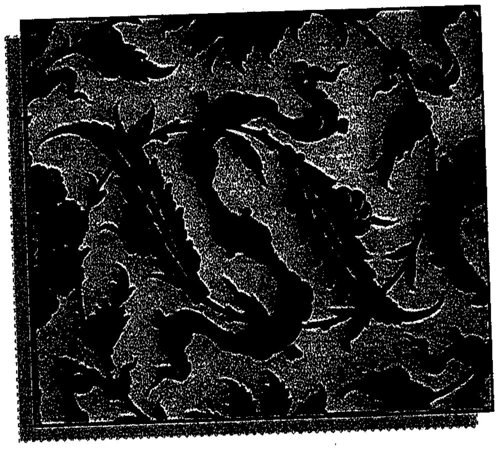
الأشكال (٢٩ : ٣١) عن : ويلسون ، بدون



لوحة (٦٣)

نافذة ، زجاج ملون من جامع السليمانية ، تركيا

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٢١٦



لوحة (٦٤)

أوراق مسننة وأغصان مزهرة ، جزء من جدار ، خزف ، تركيا

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٨٨

ثانيا :
المحاور الرئيسية لتصميم العناصر النباتية في الفن الإسلامي

المحـــور الأول :

التميز النوعي للعنـــاصر النباتية

المحـــور الثانـي :

تحـــوير العنـــاصر النبـــاتية

المحـــور الثالث :

توزيع العنـــاصر النبـــاتية

المحـــور الرابع :

تحوير العنـــاصر النبـــاتية

مع العناصر الأخرى

المحور الأول : التميز النوعي للعناصر النباتية

إذا نظرنا إلى الزخارف النباتية المستخدمة في الفن الإسلامي نجد أنها غنية بمجموعة من العناصر المتنوعة كالوريقات والأزهار والثمار والأغصان والتي تعددت جميعها في الشكل والحجم واختلفت في أسلوب تكرارها وتوزيع عناصرها كما تباينت في درجة تحورها وقربها أو بعدها عن الطبيعة . ولسهولة تناول كل عنصر بطريقة منفردة يمكننا تقسيم هذه العناصر إلى مجموعات حسب نوعها ، على أنه لا يمكن حصرها تحت هذا التقسيم ، وسيتم الاكتفاء بأكثر العناصر شيوعا واستخداما .

أولا : الأوراق

تعد الأوراق من أكثر العناصر النباتية استخداما وتحورا في الفن الإسلامي فقد رسمت بأسلوب واقعي وأحيانا رسمت بأسلوب محور ، كما تنوعت واختلفت في الشكل واللون ونذكر منها على سبيل المثال :

١. **أوراق العنب :**

كانت ورقة العنب عنصرا شائعا في الفن الهلينستي ثم انتشر استخدامه عند المصريين والسوريين (شكل ٣٢) قبل العصر الإسلامي ، فلما تطور المجتمع بالدعوة الإسلامية وصبغته فطرة العقيدة النابضة ارتاحت يد الفنان في تنسيقها عبر رسومه وتخطيطاته سواء كانت خماسية الفصوص أو رباعية أو ثلاثية (شكل ٣٣-٣٤) . فخرجت من جمودها ، فانفتحت مرة وانكمشت أخرى وهشت أحيانا وانبثقت أخرى واعتدلت أو انحرفت أو انشقت أو انبسطت واستوت أطرافها أو تضرست وأصبحت في بعض أشكالها نسيجا من صنع الخيال كالخيوط المتصلة أو الخروم الملتصقة . (السامرائي ، ١٩٨٣م)

٢. **سعف النخيل وأنصافها من الوردات (الشكل المروحي)**

ذكرت نعمت علام (١٩٩٢م) أن " أول من استخدم المراوح النخيلية وأنصافها (الأشكال ٣٥ : ٣٧) ، هم الساسانيون ، وقد اقتبس المسلمون هذه المراوح النخيلية بدون تطوير في أول الأمر ولكنهم حوروا فيها تدريجيا فيما بعد مما نتج عنه ظهور وحدة زخرفية مبتكرة إسلامية الطابع ". (ص ٤١) (الأشكال ٣٨ : ٤٤)

وتعدّ الوحدات النخيلية من أهم وأقدم العناصر النباتية المكونة لزخرفة التوريق العربية ، ويرجع استعمالها في العصر الإسلامي إلى النصف الأول من القرن الثاني الهجري ، حيث زُخرفت بها تيجان بعض الأعمدة التي عُثر عليها بمنطقة الرقة بسوريا . وفي النصف

الثاني من القرن الثاني الهجري بدأ رسم وحدات نباتية أكثر دقة ، وأدخلت عليها رسوم دوائر كانت تتصل بأطراف الوحدات النخيلية في تكوين واحد متشابك . (سالمان ، ١٩٧١م)

وقد تطورت أشكال السعف وأصبحت حركتها انسيابية دائرية مستمرة داخل الإطارات كما استدارت أطرافها واستطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة ، وتحولت أشكال السعف إلى أنصاف وريقات مكونة من شحمتين أو ثلاث على النحو التالي :

١. مد رأس المروحة وشطره إلى فرعين .
٢. انتهاء كل فرع بنصفي مروحتين متناظرتين ومتقابلتين .
٣. إحاطة نصفي المروحتين بالمروحة النخيلية الكاملة التي تقع وسطها .

ومن أهم ما يميز المروحة النخيلية تكيفها في المساحة المخصصة لها ، وقابليتها للانشطار والتفرع والتكرار . (السامرائي ، ١٩٨٣م)

٣. ورقة الأكانتاس

ظهرت ورقة الأكانتاس في الطراز الإغريقي ثم الروماني كما ظهرت أيضا في الفن البيزنطي ومنه إلى الفن الساساني وأخيرا ظهرت في الفن الإسلامي . وتعرف ورقة الأكانتاس المسننة في الفن المسيحي في سوريا باسم" شوكة اليهود " ، وقد انتشر استعمالها بشكل واسع واشتقت من أجزائها عناصر زخرفية متعددة مثل الكؤوس والعروق المتموجة وغيرها .

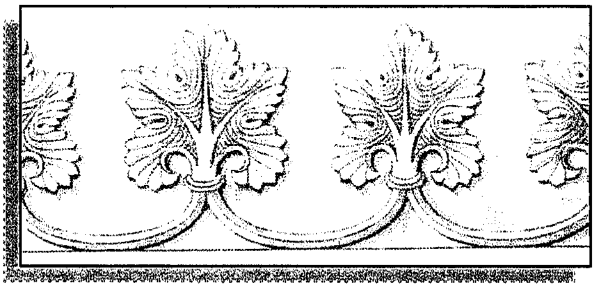
ومن المهم أن نذكر أن ما دخل على العناصر النباتية الثلاثة (أوراق العنب والمراوح النخيلية وورقة الأكانتاس) السابقة الذكر من تجريد وتحوير ، قد جعلها في بعض الأحيان تتخذ هيئات متشابهة يختلط الأمر فيها على مشاهدها فلا يمكن تحديد أصل هذه الهيئة أو تلك .

(مليباري ، ١٤١٤هـ)

٤. الأوراق الرمحية المسننة البسيطة

كانت الورقة الرمحية المسننة ترسم أما بسيطة أو ترسم بداخلها فروع نباتية تخرج منها أشكال الزهور أو وريدات ذات خمس بتلات (شكل ٤٥-٤٦) ، وورقة الصنوبر أو أوراق الكافور أو الصفصاف ذوات السمت المستطيل والأطراف الرمحية المدببة تبدو أول الأمر مستقيمة ثم تنساب أطرافها في التفاف حتى تعود ملامسة أصلها تعانقه أحيانا أو تقاطعه مكونة أشكالا قلبية أو نجمية . (السامرائي ، ١٩٨٣م)

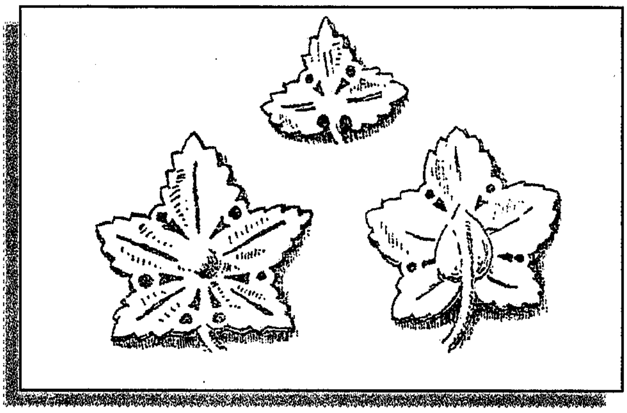
كما ظهرت الأوراق المحورة في صور متعددة يمكن عرض البعض منها كما في الأشكال (٤٧ : ٥٣)



شكل (٣٢)

ورقة العنب الآشورية

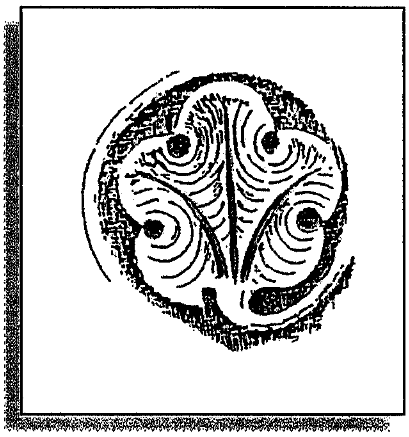
عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٩٦



شكل (٣٣)

أوراق العنب وتظهر بين فصوصها الثقوب " العيون " العصر الأموي

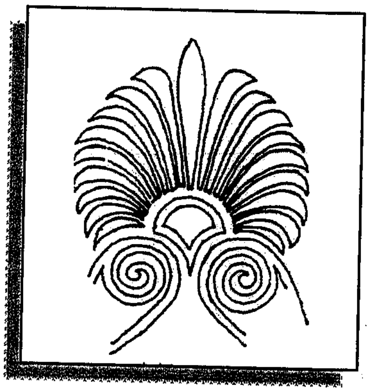
عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٨٣



شكل (٣٤)

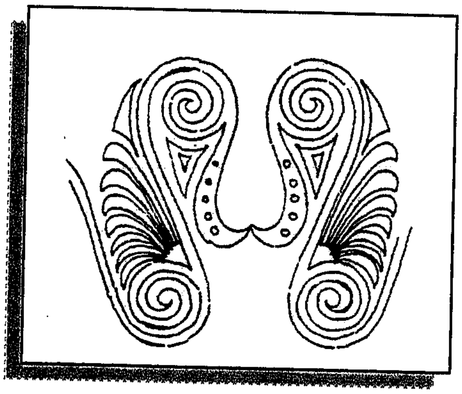
ورقة عنب خماسية مقعرة ، طراز سامراء الأول

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١



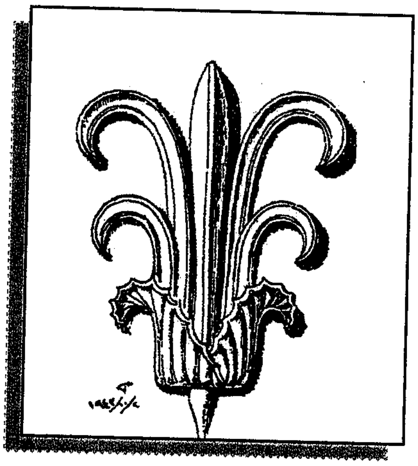
شكل (٣٥)

ورقة نخيلية إغريقية



(شكل (٣٦)

نصف ورقة نخيلية إغريقية



شكل (٣٧)

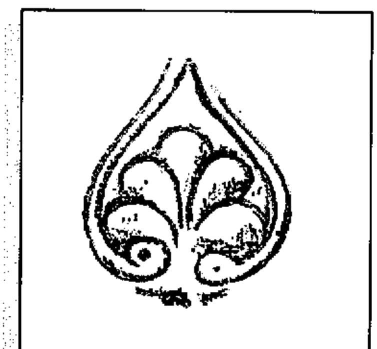
زخرف الانتيمون الإغريقية

(الأشكال ٣٥ : ٣٧) عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ١٢٧



شكل (٣٨)

أوراق نخيلية ، طراز سامراء الثالث



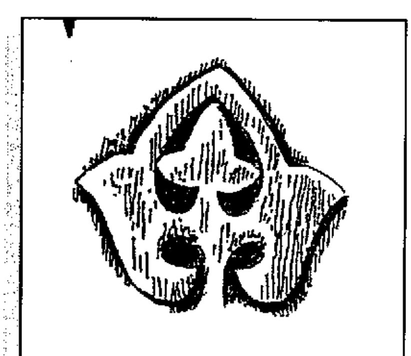
شكل (٣٩)

ورقة نخيلية ، طراز سامراء الثالث



شكل (٤٠)

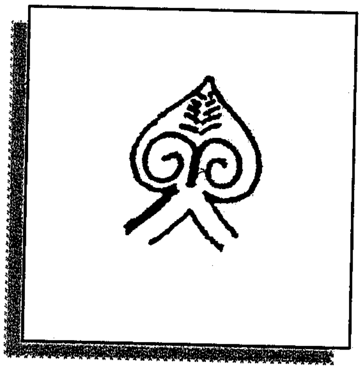
نصف ورقة نخيلية



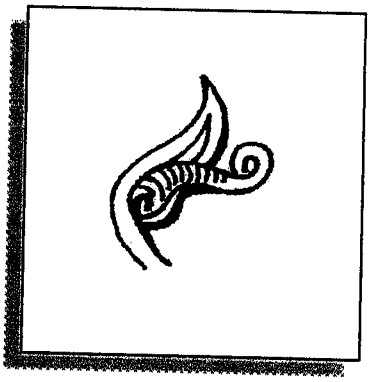
شكل (٤١)

ورقة نخيلية ثلاثية مركبة

(الأشكال ٣٨ : ٤١) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦٣-٦٤

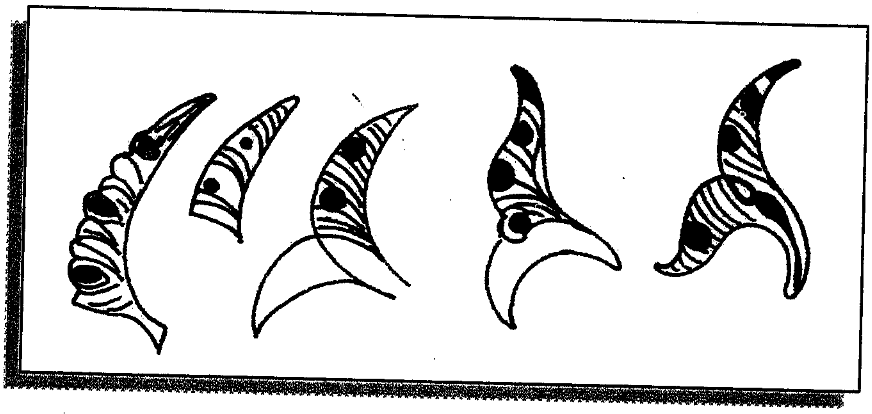


شكل (٤٢)
شكل آخر للورقة نخيلية

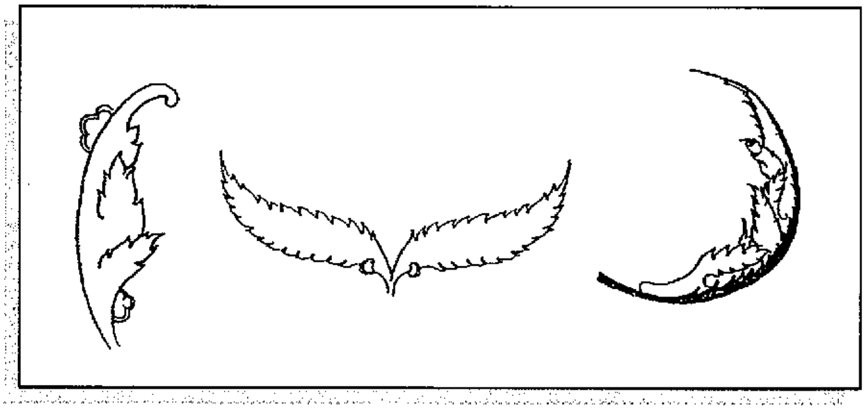


شكل (٤٣)
ورقة نخيلية ذات نصل مزدوج

(الأشكال ٤٢-٤٣) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ١٣٧

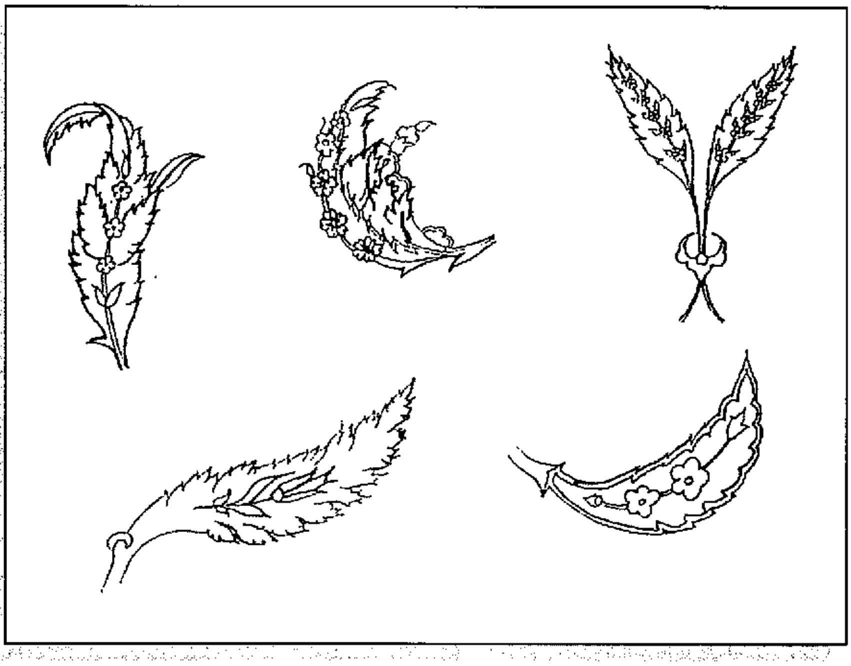


شكل (٤٤)
أنصاف مراوح نخيلية ، طراز إسلامي مغربي
عن : محمد ، ١٩٨٥م ، ص ٣٣



شكل (٤٥)

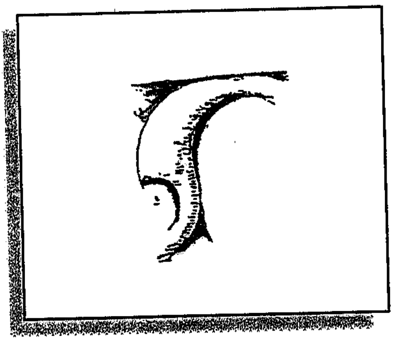
أوراق بسيطة ذات حافة مسننة وقريبة من الطبيعة



شكل (٤٦)

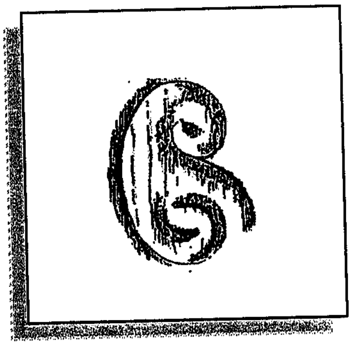
أوراق رمحية مركبة داخلها رسوم لأغصان زهور

(الأشكال ٤٥-٤٦) : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦٩



شكل (٤٧)

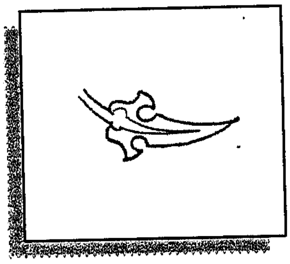
ورقة على هيئة نصل



شكل (٤٨)

ورقة على هيئة البلطة

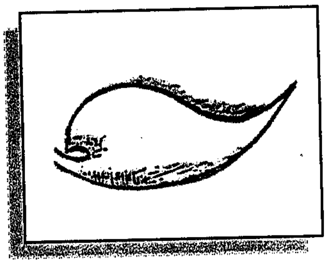
(الأشكال٤٧-٤٨) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦٤



شكل (٤٩)

ورقة نباتية ذات ثلاث سنون متماثلة

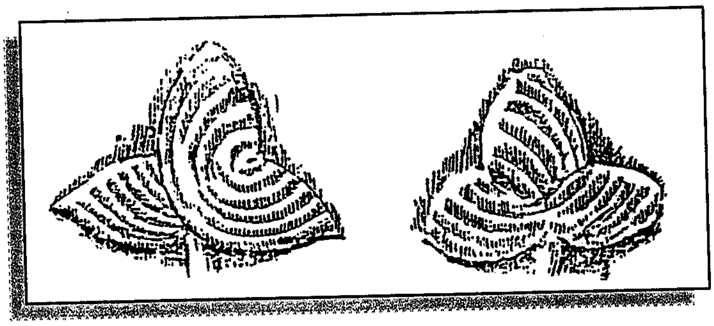
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ١٤٤



شكل (٥٠)

ورقة جناحية ، طراز سامراء الثالث

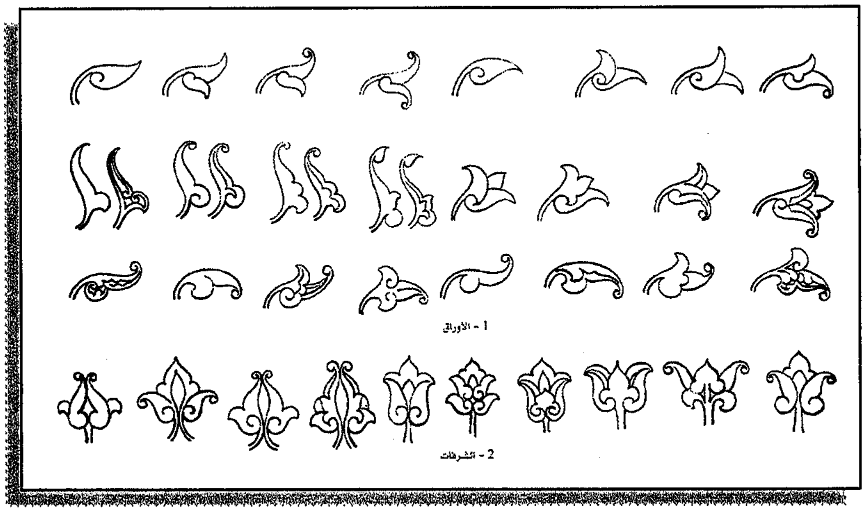
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦٣



شكل (٥١)

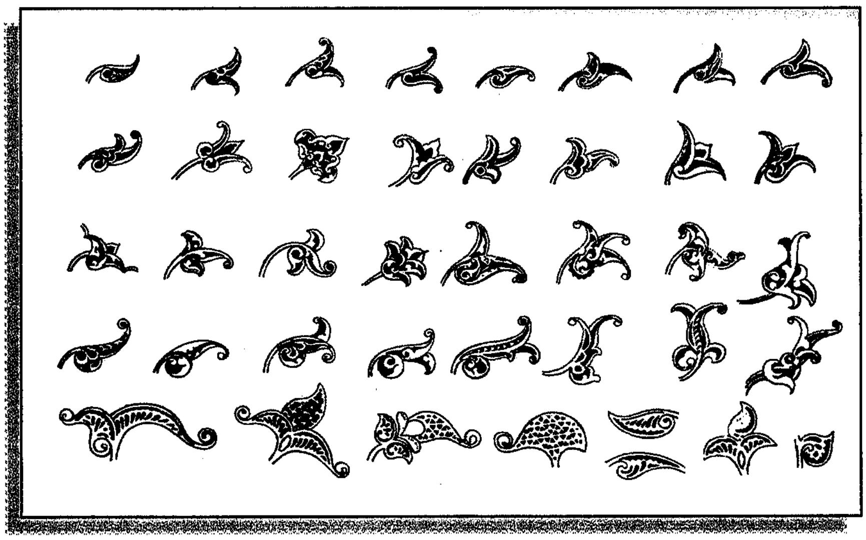
أوراق نباتية ثلاثية فاطمية

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦٥



شكل (٥٢)

مجموعة متنوعة من الأوراق والفروع النباتية المحورة



شكل (٥٣)

مجموعة متنوعة من الأوراق والفروع النباتية المحورة

وقد ازدادت تحويرا ، وذلك بتقسيم الوريقات من الداخل بمساحات ظلية مختلفة

(الأشكال ٥٢-٥٣) عن : الجبوري ، بدون ، ص ٣٠٠-٣٠١

ثانيا : الأزهار

تعددت الأزهار وتنوعت وكان من أهمها :

١. **زهرة اللوتس :**

ظهرت عناصر نباتية جديدة بين الزخارف الإسلامية كان على رأسها زهرة اللوتس الآسيوية التي اتخذت أشكالا جديدة ومتطورة في الفن الإسلامي (شكل ٥٤) . وقد استعارها العباسيون من الفن الساساني ثم حوروها إلى أشكال زهرة اللوتس المثلثة الموصولة بطيور أو مراوح نخيلية . (ديماند ، ١٩٨٢م)

٢. **زهرة القرنفل :**

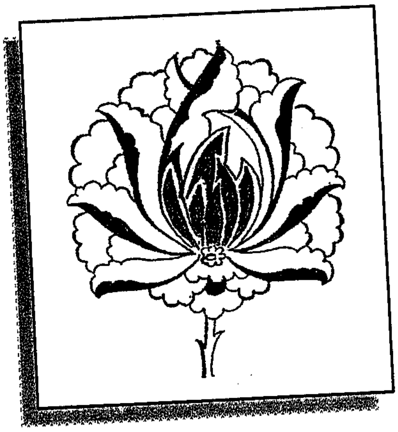
كثر استخدام هذه الزهرة في الفن العثماني (شكل ٥٥-٥٦) ، وقد رسمت وهي تخرج من الأغصان النباتية وتتشابك مع زهور أخرى وحولها الأوراق وقد ترسم وهي تخرج من الزهريات (لوحة ٦٥) . (رجب ، ١٩٩٤م ، ص ٣٢)

٣. **زهرة اللاله أو السوسن (شقائق النعمان) :**

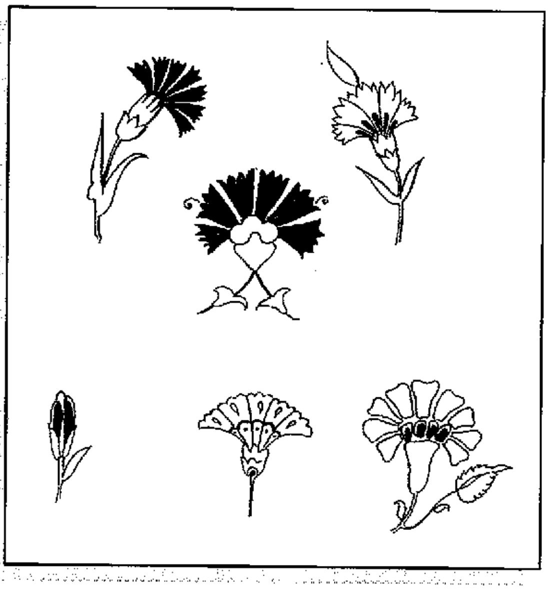
من أهم العناصر الزهرية في الفن العثماني (شكل ٥٧-٥٨) ، وكانت ترسم بداخلها فروع تحتوي على وريدات خماسية البتلات وأوراق صغيرة وفي أحيان أخرى ترسم بسيطة ، وقد ترسم بمفردها أو مع زهور أخرى (لوحة ٦٦) بحيث تخرج من الفروع النباتية أو من كأس أو زهرية . (المرجع السابق ، ص ٣٢)

٤. **زهرة الرمان :** وقد رسمت تخرج من الفروع النباتية ويحيط بها الأوراق الرمحية المسننة أو السحب الصينية وقد تتشابك مع فروع أخرى تخرج منها زهور أخرى كالقرنفل أو اللاله (شكل ٥٩) . (المرجع السابق ، ص ٣٢)

كما يظهر في (الأشكال ٦٠ : ٦٢) بعض الزهور غير الشائعة والخاصة بالعصر العثماني .



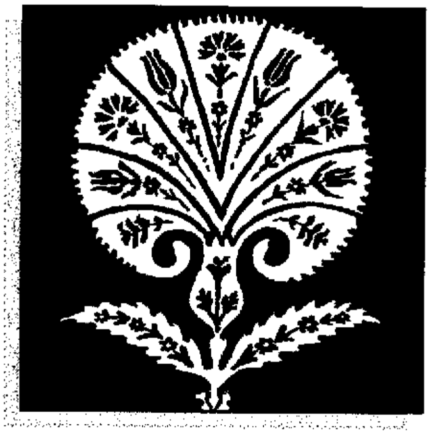
شكل (٥٤)
شكل لزهرة اللوتس المركبة
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٣



شكل (٥٥)

أشكال مختلفة لزهرة القرنفل

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٠



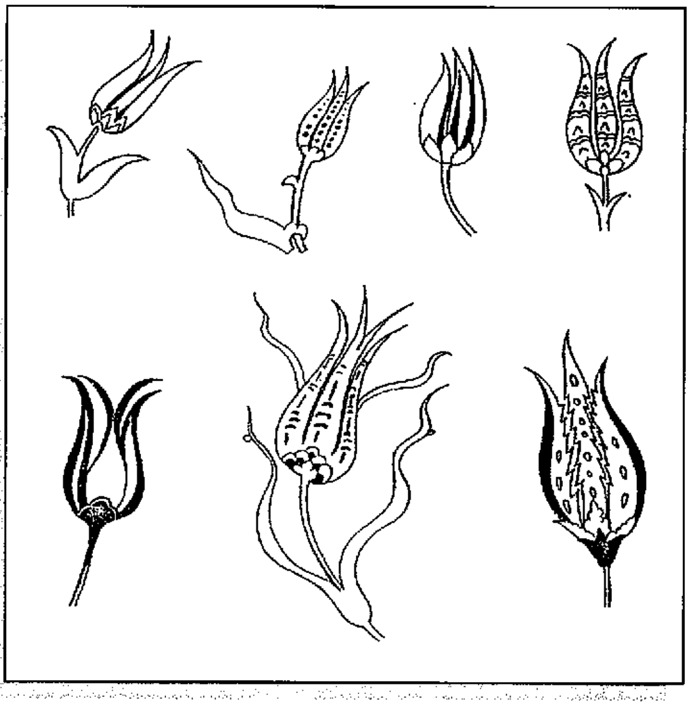
شكل (٥٦)

زهرة القرنفل المركبة

عن : Humbert , 1980



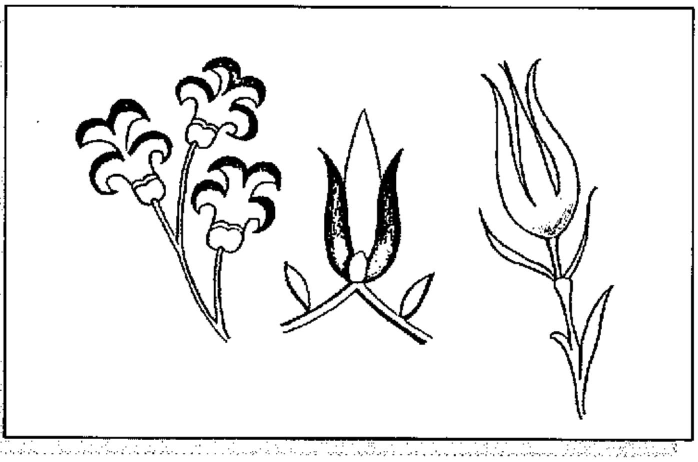
لوحة (٦٥)
زهرة القرنفل المركبة
عن : الشامي ، ١٩٩٠م ، ص ٣٦٤



شكل (٥٧)

أشكال مختلفة لزهرة اللاله (شقائق النعمان)

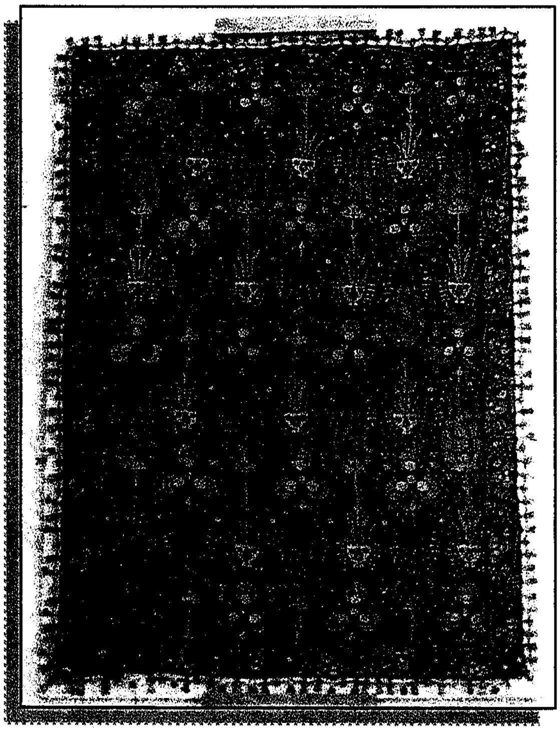
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧١



شكل (٥٨)

أشكال مختلفة لزهرة اللاله (شقائق النعمان)

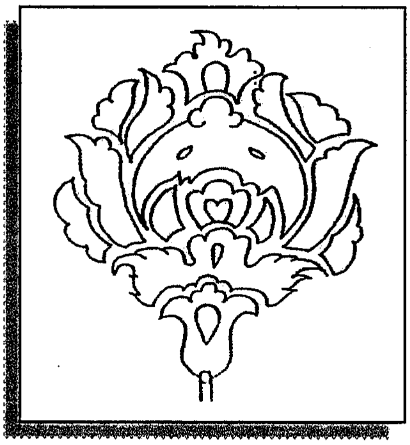
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٤



لوحة (٦٦)

قطعة نسيج من الصوف ، تركيا

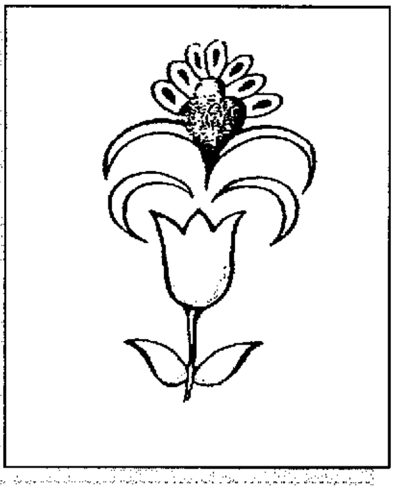
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٩٤



شكل (٥٩)

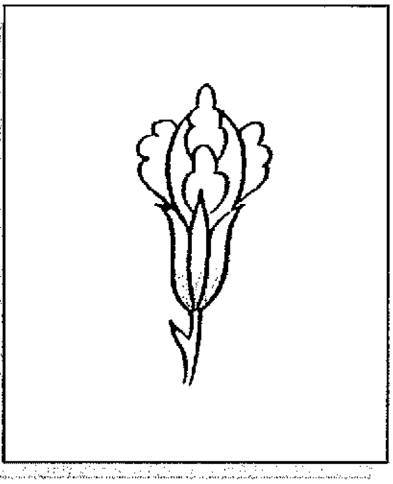
زهرة الرمان

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٢



شكل (٦٠)

زهرة العسل (سلطان الغابة)



شكل (٦١)

زهرة عرف الديك

(الأشكال ٦٠-٦١) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٤



شكل (٦٢)

زهرة الخرشوف ، زخارف صحن من العصر العثماني

عن : ويلسون ، بدون

العناصر الكأسية :

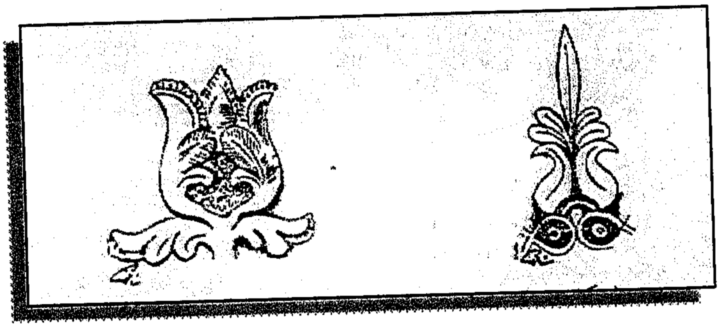
تعتبر العناصر الكأسية ذات الهيئة البصلية (شكل ٦٣) من العناصر الهلينستية حيث ظهرت في الفن الإغريقي والفن الساساني كما في (شكل ٦٤) .

وهي قريبة جدا من حيث التخطيط الخارجي لعنصر ظهر على باب خشبي من العصر الأموي (شكل ٦٥) ، كما نراه مشابها لعنصر آخر في قبة الصخرة ، وفي عنصر من قصر الطوبة (شكل ٦٦) . وظهرت العناصر الكاسية في العصر الأموي في صورة اقرب إلى الطبيعة ، وهي إما منفردة أو مركبة (شكل ٦٧) تذكرنا بأشباهها في الفن الساساني (شافعي ، ١٩٥٢م) . ثم بدأت الفنان المسلم في تحوير عناصره الكاسية ، فظهرت في العصر العباسي على هيئة أشكال زخرفية بسيطة . (الأشكال ٦٨ : ٧٤)



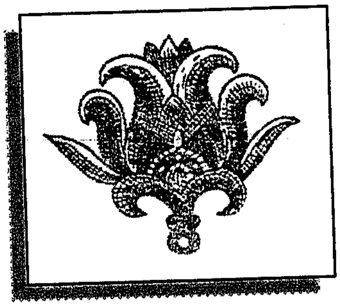
شكل (٦٣)

عنصر بصلي الشكل ، باب من تكريت



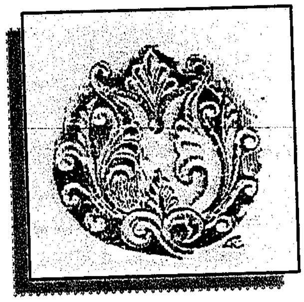
شكل (٦٤)

اليمين / كأس بصلي إغريقي ، اليسار / كأس بصلي ساساني



شكل (٦٥)

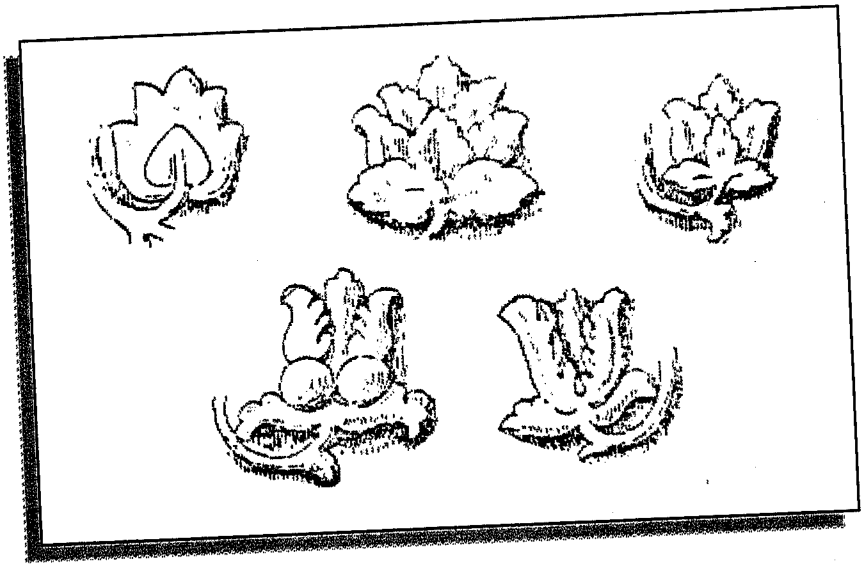
عنصر من فسيفساء قبة الصخرة



شكل (٦٦)

عنصر من عتب حجري في قصر طوبة

الأشكال (٦٣ : ٦٦) عن : (شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٦٨ : ٧١)



شكل (٦٧)

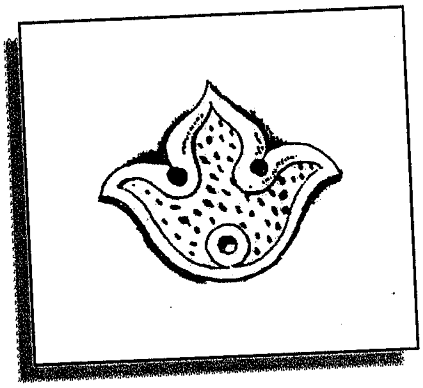
عناصر كؤوس مركبة ، المسجد الأقصى ، العصر الأموي

عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٨١



شكل (٦٨)

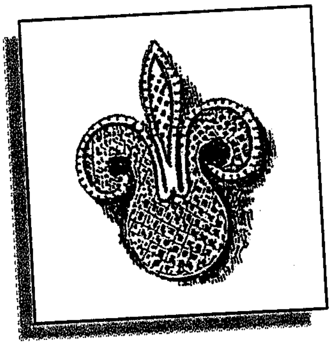
ورقة كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الأول



شكل (٦٩)

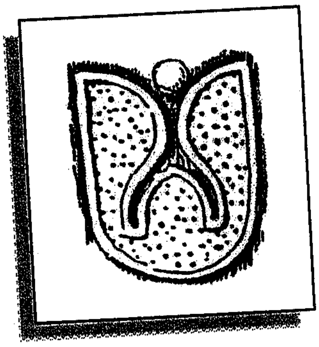
ورقة كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الأول

(الأشكال ٦٧ : ٦٩) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١-٦٢

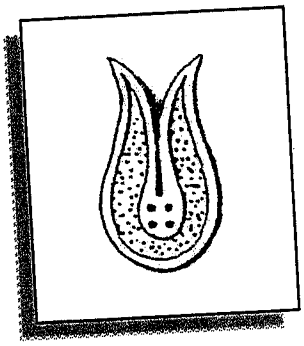


شكل (٧٠)

ورقة كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الأول

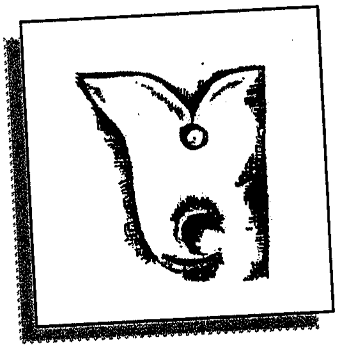


شكل (٧١)

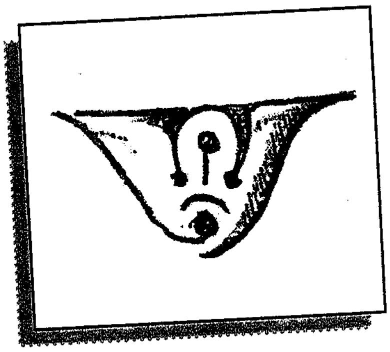


شكل (٧٢)

أوراق كأسية ثنائية ، طراز سامراء الثاني



شكل (٧٣)



شكل (٧٤)

أوراق كأسية ثلاثية ، طراز سامراء الثالث

(الأشكال ٧٠ : ٧٤) عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١ : ٦٣

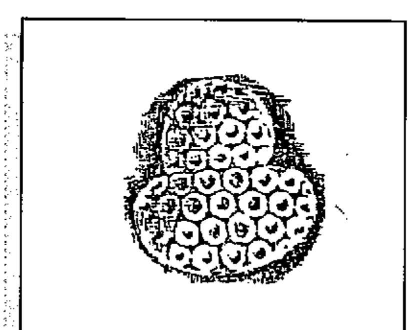
ثالثا: الثمار

١. العنب :

كان هذا العنصر من أحب العناصر النباتية إلي الفنان المسلم وخاصة في العصور الأولي للإسلام (لوحة ٦٧) ، وهو عنصر زخرفي أُخذ من الفن الهيلينستي وانتشر استخدامه في الزخارف المسيحية وقد شاع استخدامه بكثرة في مصر وسوريا . ظهر في واجهة قصر المشتى من خلال الأشرطة العلوية والسفلية وداخل بعض المساحات المثلثة ، وكان في هذا الاستخدام قريبا من الطبيعة ، ثم بدأت أشكال ثمار العنب تتحور تدريجيا (شكل ٧٥) ، وقد تدلت ثمار العنب غالبا من تحرك واستدارة الأغصان العلوية إلي الأسفل. (مليباري ، ١٤١٤هـ)



لوحة (٦٧)
زخارف من الرخام المفرغ ، العصر الأموي
عن : محمد : ١٩٨٥م



شكل (٧٥)
عنقود عنب ، طراز سامراء الأول
عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٦١

٢. **عنصر كوز الصنوبر البرعومي الشكل :** كوز الصنوبر من العناصر الآشورية وقد ظهر في بدايات العصر الأموي وذلك من خلال فسيفساء بيت المقدس وواجهة قصر المشتى . ومن المحتمل أن الكيزان داخل الحلزونات كانت في الأصل عناقيد عنب وتطورت وحورت حتى أصبحت لا تختلف عن كيزان الصنوبر . (شافعي ، ١٩٥٢م)

٣. **عنصر الرمان :** كان عنصر الرمان معروفا في الفن الساساني ومنه انتقل إلى الفنون الإسلامية ، وظهر هذا العنصر في صورة بسيطة أو مركبة (الأشكال ٧٦ : ٧٨) .

رابعا: الأغصان :

ظهرت الأغصان بأكثر من صورة مختلفة ومن ذلك :

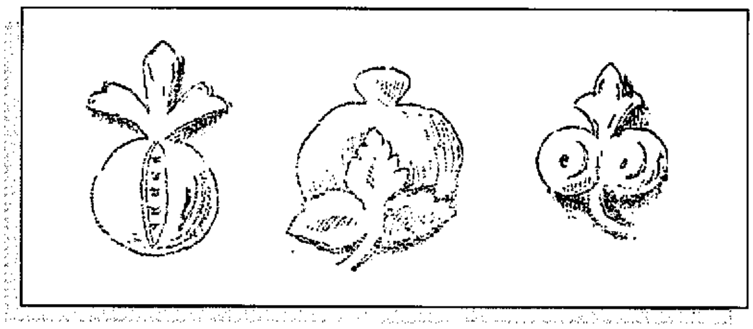
- تكون الأغصان المفردة عريضة عند النقطة التي يتفرع منها الغصن إلى فرعين أو أكثر ، ثم ما تلبث هذه الأغصان أن تقل سماكتها وحجمها عند أطرافها .
- تتخذ هذه الأغصان في تحركها نظاما هندسيا يملي عليها كيفية التحرك المطلوب لشغل الفراغ فيما يوحي للمشاهد بشيء من التحوير عن الواقع وعدم مطابقته للطبيعة . (مليباري ، ١٤١٤هـ)
- ظهرت الأغصان المزدوجة ، حيث انشق الغصن إلى نصفين ، وحُفر في وسطه حز عميق غائر جعل منه فرعا مزدوجا ، كما تشابكت الأغصان المزدوجة ، وامتدت على هيئة ضفائر إما بسيطة أو معقدة . (فكري ، ١٩٦٥م)

خامسا : الأشجار

كثر استخدام الأشجار في الفن العثماني في مختلف الفنون التطبيقية ، حيث استخدم الأتراك العثمانيون شجر السرو وشجر الدوم وشجرة النخيل . غير أنهم أكثروا من استخدام شجرة السرو ، والتي يمكن اعتبارها من أخص مميزات الفن العثماني ، وقد ظهرت في الزخارف بطريقتين :

١. تكون على هيئة إطار يحيط بجانبي التصميم الزخرفي .
فترسم شجرة السرو صغيرة ، تتكرر على جانبي التصميم ، الذي يحيط بزهرية تخرج منها أنواع مختلفة من الزهور ، وبذلك تستخدم كفاصل بين التكوينات الزخرفية .

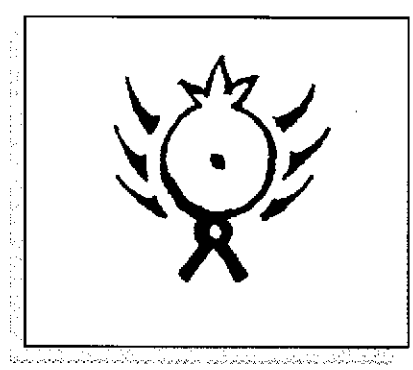
٢. تكون العنصر الأساسي في الزخرفة . حيث ترسم في وضع رأسي وذات حجم كبير وتلتف حولها الفروع النباتية الحلزونية التي تخرج منها الأوراق . (رجب ، ١٩٩٤م)



شكل (٧٦)

عنصر الرمان

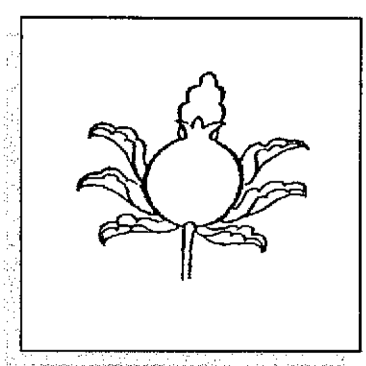
عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٨٣



شكل (٧٧)

شكل مختلف لعنصر الرمان

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ١٤٢



شكل (٧٨)

عنصر الرمان

عن : نصر ، ١٩٩٥م ، ص ٧٣

بعض الأمثلة لتداخل العناصر النباتية مع بعضها البعض

أولا : الأوراق مع الثمار

أ. الأوراق وعنصر الرمان :

يظهر عنصر الرمان هنا كهيئة عامة للشكل ، بينما تكون أوراق الأكانتاس المحتوى الداخلي للشكل ، حيث نرى العنصر وقد ملئ بدنه بأربعة أوراق من الأكانتاس ذوات الثلاثة فصوص ووضعت الأوراق بحيث تتمم بعضها في حركة دائرية كانت معروفة في الفنون الهيلينستية (شكل ٧٩) ، أما عنصر الرمان نفسه فقد كان معروفا في الفن الساساني .

(شافعي ، ١٩٥٢م)

ب. الأوراق وكيزان الصنوبر :

ظهرت الحلزونات وهي تخرج من بعضها في نظام هندسي ، وبداخل كل حلزون عنقود ثلاثي الفصوص وورقة نباتية من نوع المراوح وبها تعرق داخلي وذات قطاع مقعر ، ويحف بهذه الحلزونات صفوف رأسية من كيزان الصنوبر المتتالية ، كما ظهرت أوراق الأشجار المركبة والتي يوجد بداخلها عناصر نباتية أخرى مثل حبيبات العنب أو كيزان الصنوبر (لوحة ٦٨) . (شافعي ، ١٩٥٢م)

ثانيا : الأوراق مع الزهور

ظهر شكل سعف نخيلي على هيئة زهور اللوتس ، وفي بعض الأحيان وجدت داخل الأوراق عناصر نباتية زهرية وأصبحت الأوراق بذلك أوراق مركبة . (نصر ، ١٩٩٥م)

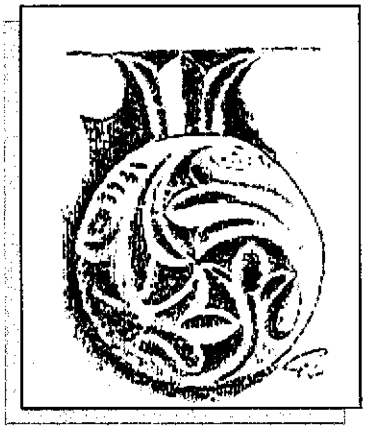
كما امتزجت زهرة اللوتس مع أوراق النباتات المختلفة خاصة تلك التي تشبه أوراق الأكانتاس المشرشرة الحافات . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

ثانيا : الأوراق مع الأغصان

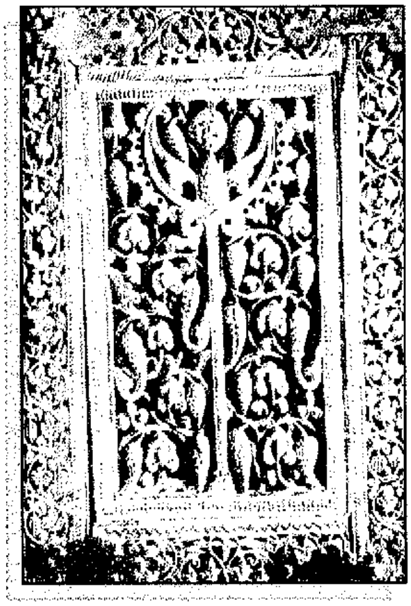
ارتبطت الأغصان مع أوراقها ارتباطا وثيقا وتشابكت بطريقة متنوعة ، وأفضل مثال على ذلك ما ذكره فكري (١٩٦٥م) من التفاف الأغصان في العصر الفاطمي ، حيث ذكر أن الأغصان الناتجة من امتدادات العروق قد استدارت لتحصر بداخلها الوريقات على هيئة إطارات متنوعة (شكل ٨٠) ، وكانت حركتها على النحو التالي :

- تلتف حول الوريقات على شكل دائرة منبعجة .
- تلتف حول الوريقات على شكل قلب .
- تلتف حول الوريقات على هيئة عقد مدبب . (ص ١٨١)

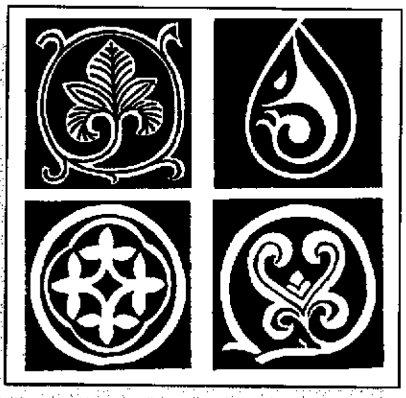
وقد بدأت الأغصان في الاستدارة منذ العصر الأموي (لوحة ٦٩) ، وامتد هذا الالتفاف حتى عصور متقدمة .



شكل (٧٩)
عنصر الرمان وبداخله أوراق الأكانتاس
عن : شافعي ، ١٩٥٢م ، ص ٧٧



(لوحة ٦٨)
حشوة خشبية من منبر جامع القيروان ، تونس
عن : علام ، ١٩٩٢م ، ص ٧٢



شكل (٨٠)
استدارة الأغصان حول أوراقها
عن : Humbert , 1980



لوحة (٦٩)
التفاف الأغصان حول أوراقها بصورة دائرية
زخارف من الرخام المفرغ ، العصر الأموي
عن : محمد ، ١٩٨٥م

المحور الثاني : تحوير العناصر النباتية

كان تعبير الفنان المسلم عن النبات " يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاما يكون قريبا نسبيا أو بعيدا حسب العصور والأقاليم وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطارا عاما يجعلنا نحكم على أن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامي " .
(الألفي ، ١٩٩٨م ، ص ١١٤)

أولا : عناصر نباتية قريبة من الطبيعة

استعمل الفنان المسلم زخارف نباتية أقرب إلى أصلها الطبيعي ، ومن أهم أمثلتها عناقيد العنب وأوراقه وأوراق الأكانتاس ، وأنواع مختلفة من الشجيرات والأوراق والأزهار ، ويختلف الاهتمام بهذا النوع من الزخارف القريبة من الطبيعة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة ، فيزداد الاهتمام بها في إيران وتركيا ، وخاصة منذ أواخر القرن الثالث عشر بسبب بعض التأثيرات المغولية والصينية ، وقد تسرب هذا التأثير إلى مصر وسوريا .
(المرجع السابق ، ص ١١٣)

ثانيا : عناصر نباتية بعيدة عن الطبيعة

إن الزخارف النباتية من أهم المظاهر التي توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلا حرفيا ، فهي في أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة ، فلا نكاد نتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطا منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ، وقد تخرج تلك الأغصان من جذع شجرة أو ساق أو إناء أو من أغصان أخرى ، وتمتد على هيئة أقواس أو التواءات أو حلزونات في اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع ، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تشغل الفراغ المحصور بين تلك الأغصان وتملأ المجموعة المراد زخرفتها ، حيث تبدو بسبب شدة بعدها عن الطبيعة كأنها رسوم هندسية . (المرجع السابق ، ص ١١٢)

المداخل التي لجأ إليها الفنان المسلم من أجل تحوير العناصر النباتية

أولا : التجريد

من أهم مميزات الفن الإسلامي سيادة مبدأ التجريد والرمز وما ينـدرج تحـت هـذا الموضوع من أساليب متنوعة ومعالجات لا نهائية لكافة عناصره سواء كانت نباتية أو هندسـية أو حيوانية أو كتابية . ولقد اختار الفنان المسلم أسلوب التحوير لكي يرتفع فوق مرتبة التقليـد ، وأصبح يمثل له اتجاها معينا ، وهو أن الفن ليس بالنقل الصادق عن الطبيعة بل فـي ابتكـار صور جديدة تخضع لأصول الجمال الفني .

كان للعناصر النباتية الحظ الأوفر من هذا التجريد ، وأهم ما تتميز به هذه الزخـارف أنها لا تلتزم بالأشكال الطبيعية التي اقتُبست منها . فقد حول الفـن الإسـلامي الطبيعـة إلـى مجردات ، واخترع بالرياضة الذهنية القوانين الهندسية التي تُعدّ أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية التي تمتلئ بها متاحف الفن الإسلامي في أنحاء العالم (البسيوني ، ١٩٩٤م)

ذكر الشامي (١٩٩٠م) أن لفظة التجريد تعني توخي عدم التباين بين أفـراد النـوع الواحد ، والخروج من الكثرة إلى النموذج . فترسم مثلا ورقة الشجر بحيث لا تمثل ورقة نبات بعينها ، بل تشير إلى شكل الورقة ، دون أن يكون في الطبيعة ما يماثلها . (ص ٢٤١)

ويرى مرزوق (١٩٨٧م) أن " الفنان المسلم لم يبتكر وحدات زخرفيـة بـل رسـم الأزهار والأشجار والفروع والأغصان والأوراق والسيقان والطيور والحيوان بعد أن حورهـا تحويرا كادت أن تفقد معه صورتها القديمة ولكنها وإن بعدت عن هذه الصورة فلا يـزال لهـا جمال فني لدي على قدرة مبدعها وينطق بصفاء قريحته " . (ص ١٢)

" فالفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية يعيـد تركيبها من جديد في صياغة طروبة عذبـة " . (الألفـي ، ١٩٩٨م ، ص ٩٠) حيـث قـام بتسطيحها ، في محاولة لتحليلها وإيضاح ما فيها من جمال خفي ، ويأتي هذا التحليـل ليؤكـد القيمة الجمالية للخطوط من خلال التسطيح والبحث عن نوع من الإيقاع الخطـي الـذي كـان محورا لابتكاره عن طريق ما أضيف للشكل الطبيعي من تحوير . (أحمد ، ١٩٧٨م) ، وقـد ابتعد الفنان المسلم بالأشكال عن مطابقتها للواقع ، وقام بتبسيطها من أجل الوصول بهـا إلـى أقصى درجات التلخيص والتجريد ، ثم تنوعت هذه الأشكال في درجة اندماجها وتزاوجها مـع بعضها بعض ، ومع عناصر الفن الإسلامي الأخرى ، مما نتج عنه فن زخرفي تميز بدرجـة عالية من خصوصية الطابع وثراء الإنتاج .

وبصفة عامة لم تكن تعبيرات الفنان المسلم بأي حال من الأحوال تميل إلى المحاكاة الحرفية للطبيعة أو إلى التجريد الذي يصل بها للبعد عن مصدرها الطبيعي . أي أنها لم تصل إلى حد التجريد الذي يطمس معالمها الظاهرة ، ولم ترتبط بالمظهر الطبيعي للعناصر بل تم صياغتها بشكل مبتكر كما أنها كانت على اختلاف أنماطها تتحرك في ظل فلسفة فنية واحدة .

ويمكننا عرض بعض الصياغات التحويرية التي لجأ إليها الفنان المسلم على النحو التالي :

- مخالفة الطبيعة في الشكل من حيث الخط الخارجي والهيئة .
- مخالفة الطبيعة في القوانين بحيث تتشعب وتتشق بطريقة مخالفة ، ومن ذلك :
  - إنبات الأوراق والفروع من ورقة صغيرة .
  - إنبات الأوراق من كأس الزهرة .
  - تشابك وتعانق العناصر النباتية بحيث تكون تركيبا متحررا من الأثر الواقعي .

(أحمد ، ١٩٧٨م)

ثانيا : الجانب الهندسي

يكمن الجانب الهندسي في قيام الفنان المسلم بتطويع العناصر النباتية المتمثلة في السيقان والفروع والثمار والأوراق داخل المنطق التصميمي الهندسي الدائري أو الحلزوني أو البيضاوي حيث تتكيف العناصر النباتية في سلاسة ورشاقة مع الأشكال الهندسية ، ويتحقق من هذا التكيف وحدات زخرفية تتكرر وتنمو في إطار المساحات التزينية ، وهي تشعرنا بوجود الشكل الهندسي ولكن دون ظهوره بل تتزاوج هذه الأشكال مع العناصر النباتية التي تكتسب من خلال هذا التزاوج تحويرا ظاهرا ، وتتكيف سوية مع الأشكال الهندسية لتخرج لنا عناصر زخرفية تجريدية تحتوي على المنطق الهندسي والتميز النباتي ، بحيث لا يطغى الجانب الهندسي على العناصر النباتية في صياغة الوحدة الزخرفية . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

وقد اتبع الفنان المسلم عددا من الأسس الهندسية التي حور من خلالها عناصره النباتية وجاءت هذه التحويرات في صورة مبسطة أو مركبة تبعا للأسس التي لجأ إليها ، ومن ذلك :

النسق الهندسي الحلزوني :

الشكل الحلزوني عبارة عن " شكل منتظم متولد بواسطة حركة خط يلمس دائما قوسا لولبيا (شكل ٨١) ، وهو نظام يجعل الخط المتكون منه يدور حول نقطة باتساع مستمر مبتعدا بدورانه هذا عن نقطة الوسط في تتابع لا نهائي للخط المكون له " (مليباري ، ١٤١٤م ، ص ١٠٢)

وقد لعبت الحلزونيات بأنواعها ومختلف قياساتها دورا هاما في مجال الصياغة التحويرية التشكيلية للعناصر النباتية لدى الفنان المسلم .

النسق الهندسي البيضاوي :

الشكل البيضاوي هو " منحنى مغلق ينتج من تقاطع دائرتين متشابهتين أو مختلفتين في الحجم والقياس ، تكون نقاط مركزيهما على خط واحد " . (المرجع السابق ، ص ١٠٦)

(شكل ٨٢) وقد ظهر هذا النسق في بعض الوحدات النباتية الإسلامية .

النسق الهندسي الدائري :

الشكل الدائري عبارة عن " منحنى مقفل تقع جميع نقاطه في مستوى واحد وعلى نفس البعد من نقطة تسمى المركز ، ويطلق اسم الدائرة أيضا على المساحة التي يحـيط بهـا ذلـك المنحنى " . (المرجع السابق ، ص ١٠٥)

وقد ظهر مخطط الدائرة المحاطة بست دوائر ذات حجم واحد وهو أساس للشكل السداسي الذي شاع اعتماده في الفن الإسلامي كعنصر زخرفي مستقل أو كعنصر زخرفي أساسي فـي رسـم هيكل الشبكة الزخرفية الهندسية . (ويلسون ، بدون) (الأشكال ٨٣-٨٤)

النسق الهندسي المضلع :

هي تلك الأشكال الناتجة من تقاطع خطوط مستقيمة ذات اتجاهات مختلفة فتنتج نقـاط تحدد مساحات وأشكال هندسية لها زوايا وأضلاع سواء كانت هذه الأشكال منتظمـة أو غيـر منتظمة ، وليس من الضروري أن يأخذ النسق الهندسي في المساحة التزينية الواحـدة نمطـا واحدا ، بل قد يكون عبارة عن نُسق هندسية مختلفة . (مليباري ، ١٤١٤هـ)

النسق الهندسي المتموج :

" ينتج الشكل المتموج عن طريق خطوط أقواس متعاكسة في الوضع ومتـصلة فـي الأطراف بحيث يمر الخط المتموج بالتبادل بين هذه الدوائر فيأخذ مرة التقوس العلوي للدائرة ثم يستمر في المرور ليأخذ التقوس السفلي وهكذا في تتابع مستمر " (المرجع السابق ، ص ١٠٧)

وقد عُرف هذا النسق في الفن الإسلامي بمسمى المعقفات وظهرت على النحو التالي :

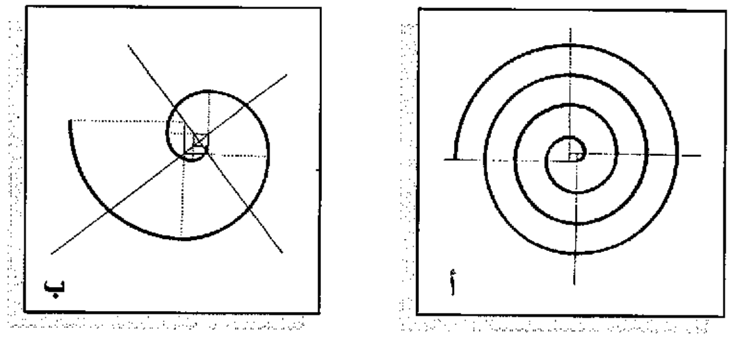
أ . معقفات بسيطة في بنائها ، تتفاوت في درجة تقاربها وتباعدها ، وتكون مرسومة بخط واحد وتظهر في صورتين :

- أقواس دوائر متراصة تقع نقاط مراكزها على استقامة واحدة . (شكل ٨٥)
- أقواس دوائر متراصة يمر امتداد المستقيم بينها بمركز الأولى ويكون مماسـا للثانية بالتناوب (شكل ٨٦) .

ب . معقفات ظهرت على شكل ضفيرة ذات خطين (شكل ٨٧) .

ج . معقفات على شكل ضفيرة ذات خطين متوازيين (شكل ٨٨) .

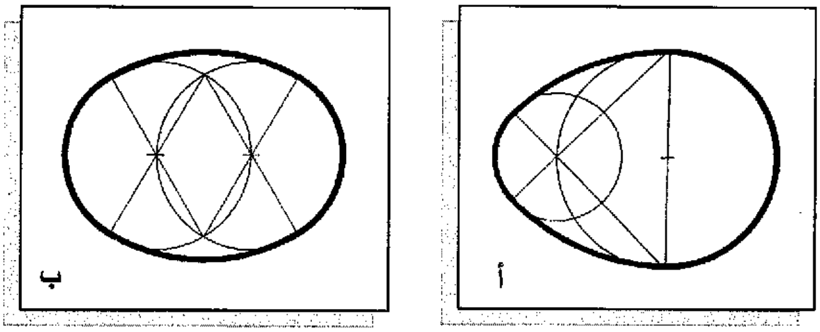
د . معقفات على شكل ضفيرة ثلاثية الخطوط (شكل ٨٩) .



شكل (٨١)

الشكل الحلزوني

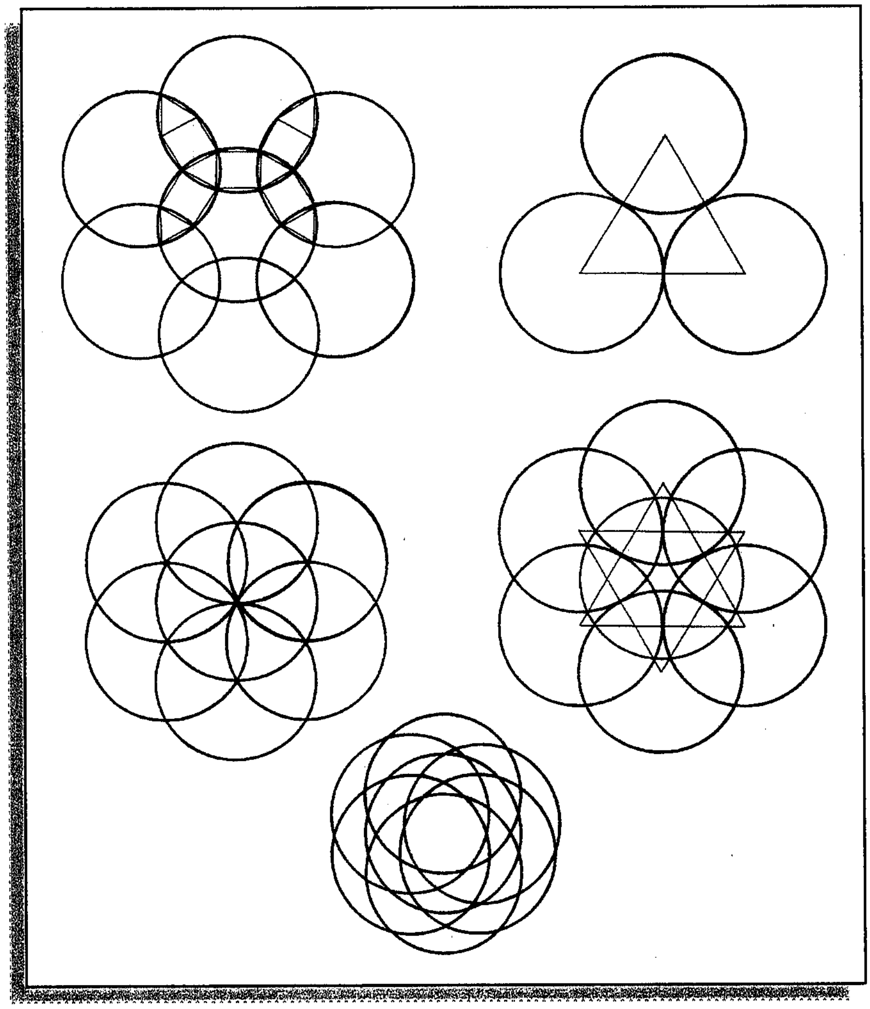
عن : Humbert , 1980



شكل (٨٢)

الشكل البيضاوي

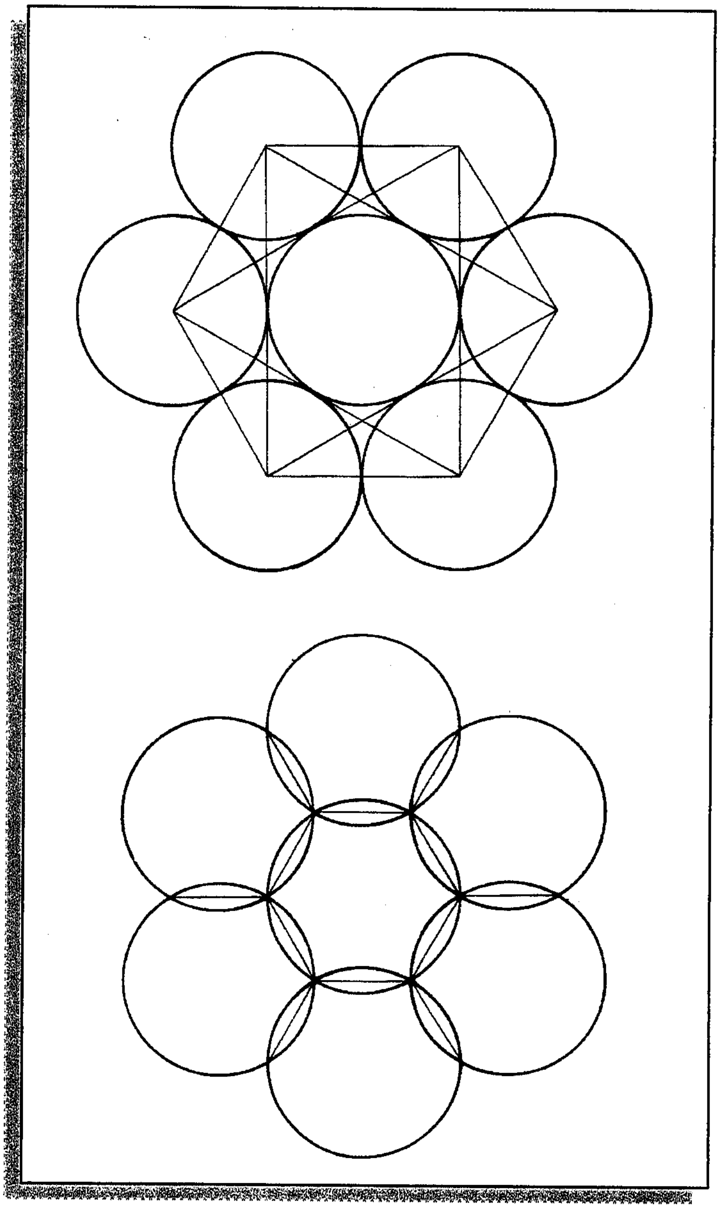
عن : Humbert , 1980



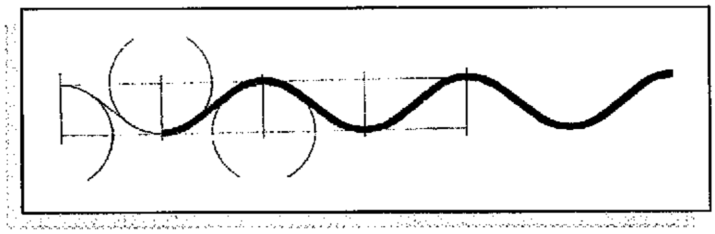
شكل (٨٣)

مجموعات مختلفة من الدوائر

عن : ويلسون ، بدون

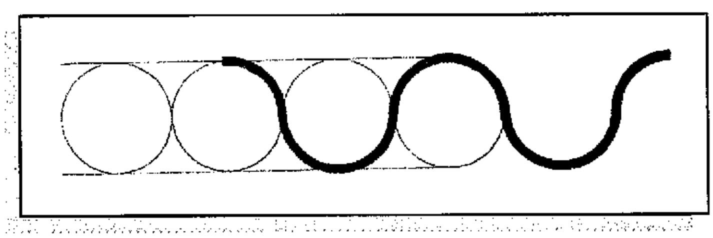


شكل (٨٤)
مجموعات مختلفة من الدوائر
عن : ويلسون ، بدون



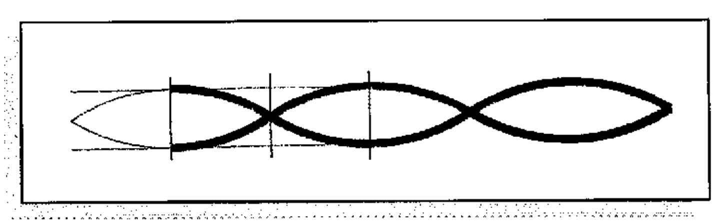
شكل (٨٥)

معقفات بسيطة



شكل (٨٦)

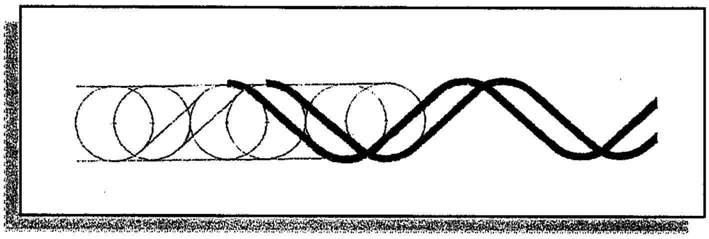
معقفات بسيطة



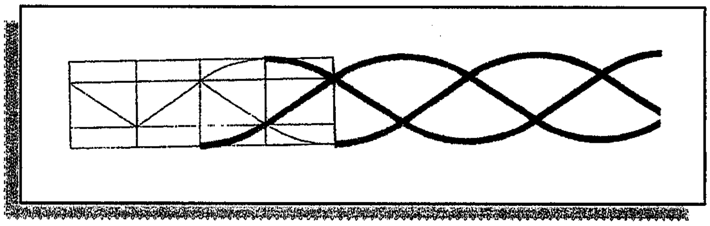
شكل (٨٧)

معقفات ظهرت على شكل ضفيرة ذات خطين

(الأشكال ٨٥ : ٨٧) عن : Humbert , 1980



شكل (٨٨)
معقفات على شكل ضفيرة ذات
خطين متوازيين



شكل (٨٩)
معقفات على شكل ضفيرة ثلاثية الخطوط

(الأشكال ٨٨ : ٨٩) عن : Humbert , 1980

المحور الثالث : توزيع العناصر النباتية

أبدع الفنان المسلم في معالجاته الفنية لتحوير العنصر النباتي ، وقد ظهرت هذه العناصر بصيغ منوعة وممتعة للنظر ، ظهرت داخل المساحات التزيينية المخصصة له على عدة صور ، ومن ذلك :

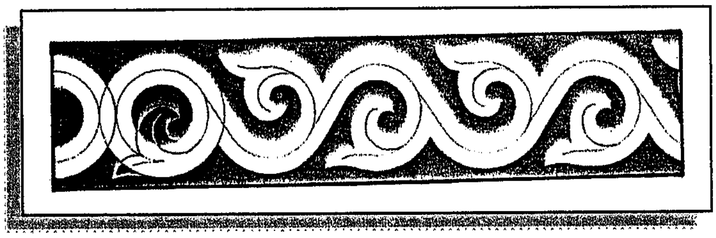
- مساحات شريطية ممتدة
- مساحات مغلقة
- مساحات مفتوحة (حرة التوزيع)

أولا : عناصر نباتية محورة تتكرر داخل مساحات شريطية ممتدة

تضفي هذه التصميمات على ما بها من أشكال حالة من الثبات لا تعطي لهذه العناصر الحركة الحرة أو الانطلاق في اتجاهات مختلفة ، فالشريط يعطي دائما معنى الاتجاهات الأفقية أو الرأسية في التصميم ، ويعطي أيضا الإحساس بالاستطالة . (أحمد ، ١٩٧٨م)

وقد ظهرت العناصر النباتية وتحورت داخل الأشرطة من خلال مجموعة من الصور المتنوعة وذلك على النحو التالي :

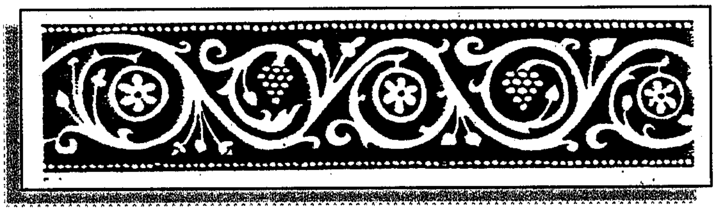
١. تكرار العناصر تبعا لنظام هندسي متموج " المعقفات باختلاف أنواعها " ويمكن إيضاح ذلك من خلال (الأشكال ٩٠ : ٩٤)
٢. تكرار العناصر تبعا لنظام هندسي منتظم (الأشكال ٩٥ : ٩٨)
٣. تنوع العناصر في المساحة الشريطية الواحدة (شكل ٩٩)
٤. اختلاف اتجاه وضع العناصر (شكل ١٠٠-١٠١)
٥. اختلاف زاوية رؤية العناصر " المنظور " (شكل ١٠٢)
٦. تبادل الشكل مع الأرضية (شكل ١٠٣)



شكل (٩٠)

تطبيق على المعقفات البسيطة

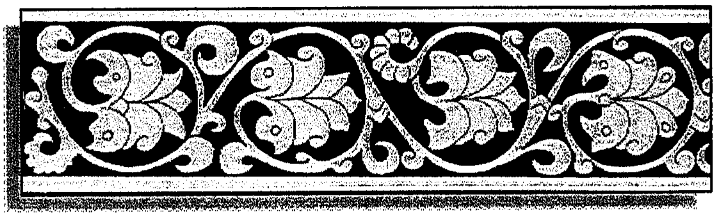
عن : Humbert , 1980



شكل (٩١)

تطبيق على المعقفات البسيطة

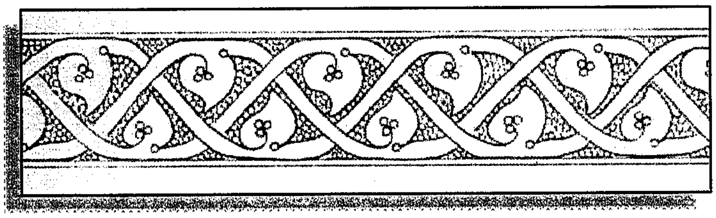
عن : Humbert , 1980



شكل (٩٢)

تطبيق على المعقفات البسيطة

عن : ويلسون ، بدون



شكل (٩٣)

تطبيق على معقفات ذات خطين (تضافر مفتوح)

عن : ويلسون ، بدون



شكل (٩٤)

تطبيق على معقفات ذات ثلاثة خطوط (تضافر مفتوح)

عن : النحاس ، بدون ، ص ٢٠٥

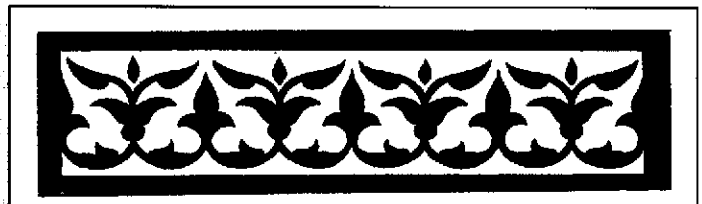


شكل (٩٥)

تكرار قائم على ثبات شكل المفردة وثبات المسافة وثبات وضع المفردة

ويظهر فيه تلامس جوانب المفردات من خلال الخط الخارجي لها

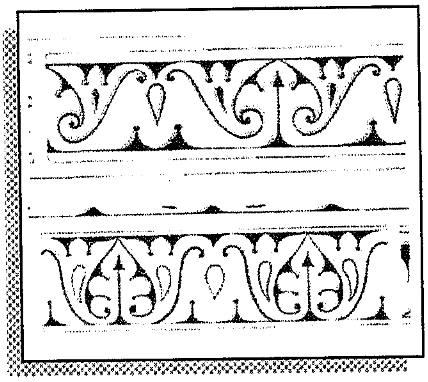
عن : النحاس ، بدون



شكل (٩٦)

تكرار قائم على اختلاف شكل المفردات وثبات المسافة وثبات وضع المفردات

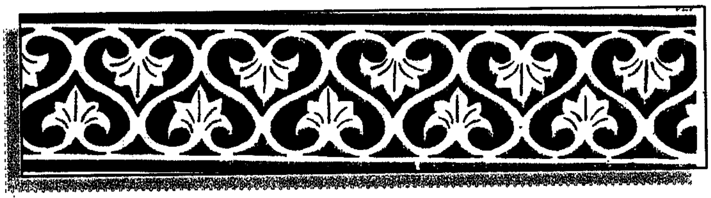
عن : الجبوري ، بدون ، ص ٧٠



شكل (٩٧)

تكرار قائم على اختلاف شكل المفردات وثبات المسافات واختلاف وضع المفردات

عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٢٥٧

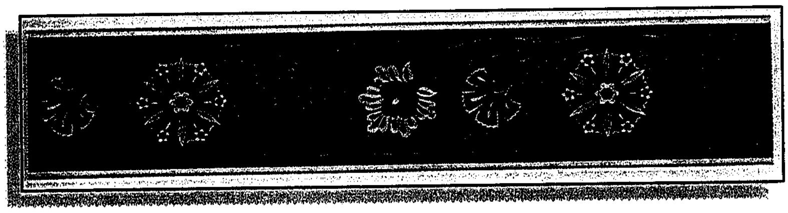


شكل (٩٨)

تكرار قائم على ثبات المفردة وثبات المسافة مع اختلاف وضع المفردة

بين مقلوب ومعدول

عن : المفتي ، ٢٠٠١م ، ص ٢٥٠



شكل (٩٩)

تكرار شريطي لمجموعة من العناصر النباتية ــ أوراق ، زهور متنوعة ــ

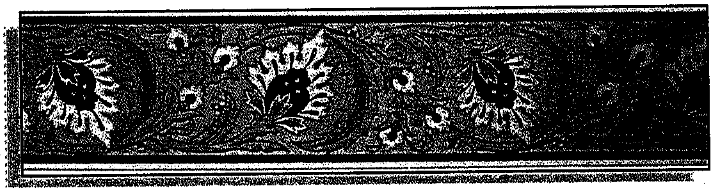
عن : النحاس ، بدون



شكل (١٠٠)

تبادل اتجاه وضع العناصر مع تشابه النوع – زهور – واختلاف شكل كل زهرة

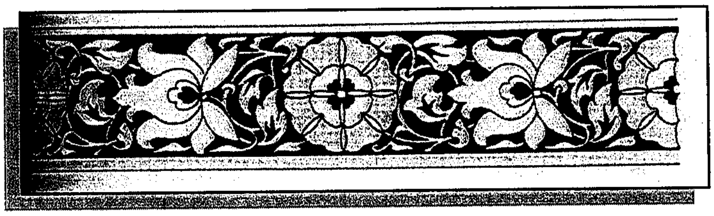
عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٠١)

تبادل اتجاه وضع العناصر مع اختلاف النوع – زهور ، أوراق –

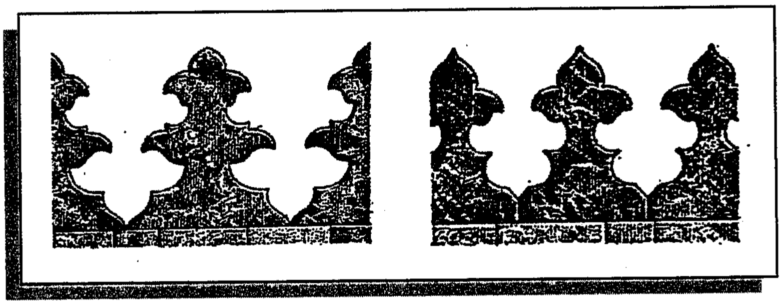
عن : النحاس ، بدون



شكل (١٠٢)

تكرار شريطي لعنصر نباتي واحد مع اختلاف المنظور بين رأسي وأفقي

عن : النحاس ، بدون



شكل (١٠٣)

تساوي الشكل مع الأرضية

عن : النحاس ، بدون ، ص ٢٩٠

ثانيا : عناصر نباتية محورة تتكرر داخل مساحات مغلقة

تظهر العناصر بصورة مغلقة داخل المساحات التزيينية ، بحيث تصبح عبارة عـن وحـدات مكررة من خلال حالات التماثل والتبادل والتساقط ، وقد تحورت العناصر النباتية داخل هـذه المساحات من خلال مجموعة من الحلول التشكيلية المختلفة وذلك على النحو التالي :

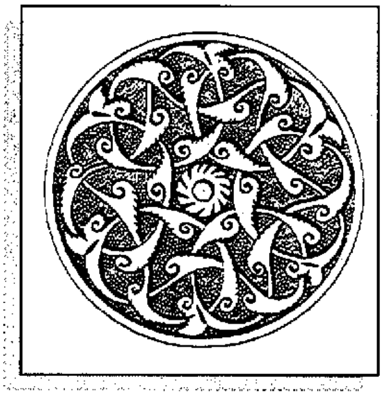
١. تكرار العناصر تبعا لنظام هندسي دائري ، بيضاوي ، مضلع (الأشكال ١٠٤ : ١٠٧)
٢. تناظر العناصر حول محور (شكل ١٠٨)
٣. تناظر العناصر حول محورين (رأسي وأفقي) (شكل ١٠٩)
٤. دوران العناصر حول نقطة مركزية (الأشكال ١١٠-١١١)
٥. تنوع العلاقات بين العناصر (الأشكال ١١٢-١١٣)
٦. انغلاق الشكل داخل المساحة (شكل ١١٤)
٧. تبادل الشكل مع الأرضية (شكل ١١٥)

ثالثا : عناصر نباتية محورة وغير متكررة (حرة التوزيع)

يخرج هذا التصميم بالأشكال المكررة من حالة التماثل والتبادل والتساقط التي كانت عليها إلى حالة تتميز بالحركة والحرية من خلال استمرار الخطوط (شكل ١١٦) ، بمعنى أنه يعطـي إحساسا بالانفتاح على الشكل الآخر ويعطي حرية أكثر في التصميم . (أحمد ، ١٩٧٨م)

وقد كانت العناصر النباتية تتحور وتتكرر بصفة عامة وفق نظام هندسي حلزونـــي ، وبـذلك تعتبر الحلزونيات من أهم نماذج التصميمات ذات التوزيع الحر. (الأشكال ١١٧—١١٨)

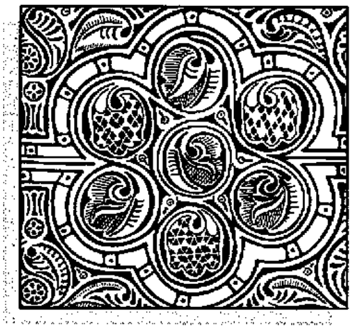
كما ظهرت خاصية التبادل في الأهمية بين الشكل والأرضية كما في (شكل ١١٩)



شكل (١٠٤)

وريقات نباتية تعتمد في بنائها على مجموعة من الدوائر

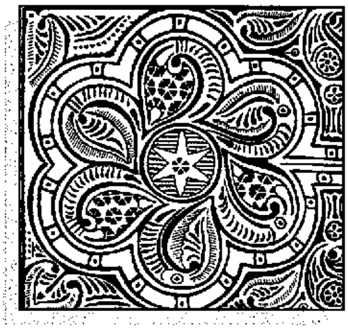
عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٠٥)

مجموعة من العناصر النباتية تعتمد على الشكل المؤلف من سبع دوائر

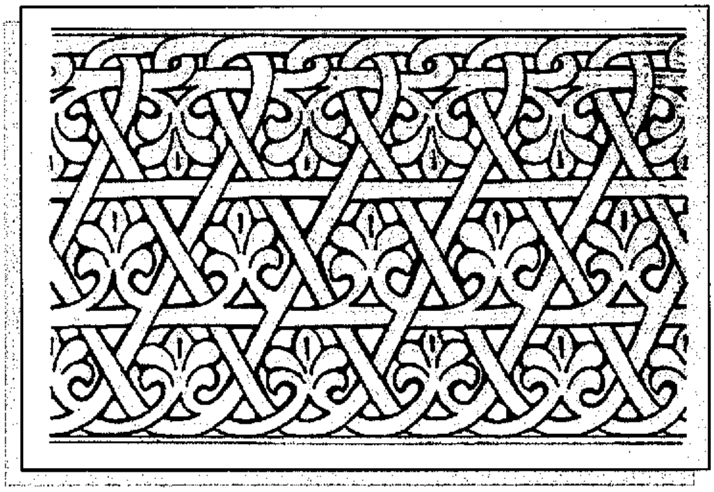
عن: ويلسون ، بدون



شكل (١٠٦)

تطبيق النسق البيضاوي على وحدات نباتية إسلامية

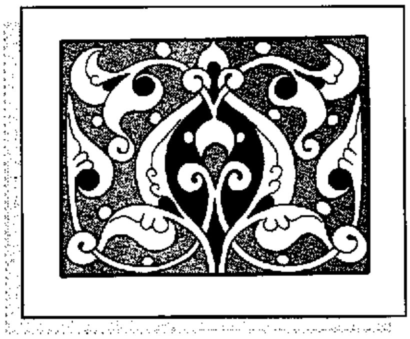
عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٠٧)
تقاطع الخطوط المستقيمة (نسق هندسي مضلع)
عن : ويلسون ، بدون



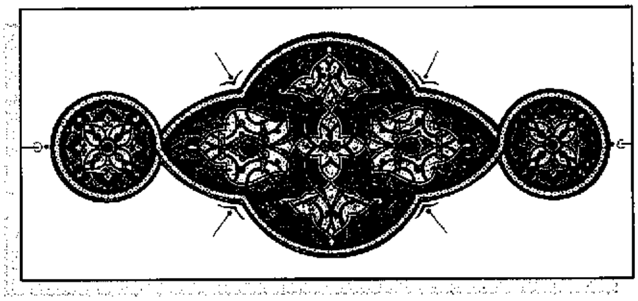
لوحة (٧٠)
بقايا من منبر صلاح الدين
وهي عبارة عن نجمة سداسية تحصر داخلها
مجموعة من العناصر النباتية المحورة
عن : محمد ، ١٩٨٥م



شكل (١٠٨)

تناظر العناصر حول محور

عن : ويلسون ، بدون

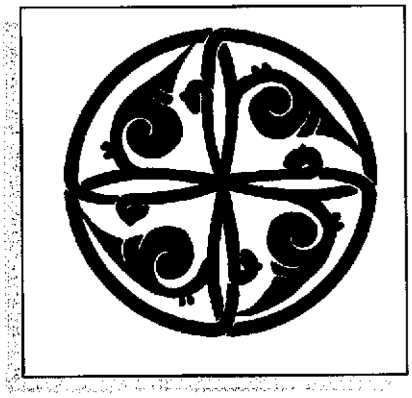


شكل (١٠٩)

تناظر العناصر حول محورين

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ٤

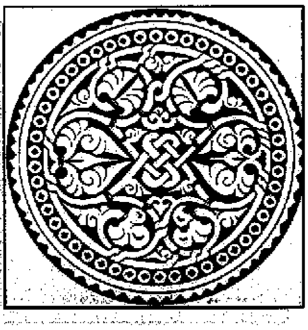




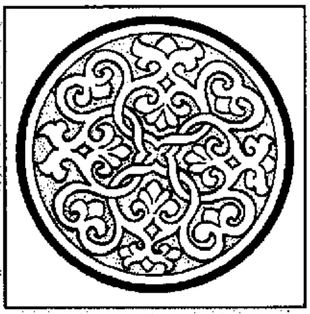
شكل (١١٠) شكل (١١١)

دوران العناصر حول نقطة مركزية

الأشكال (١١٠-١١١) عن : ويلسون ، بدون



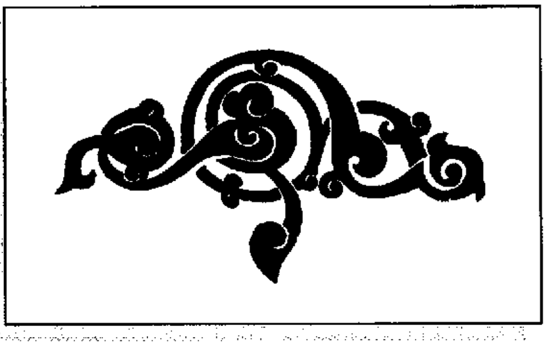
شكل (١١٣)



شكل (١١٢)

تنوع العلاقات بين العناصر

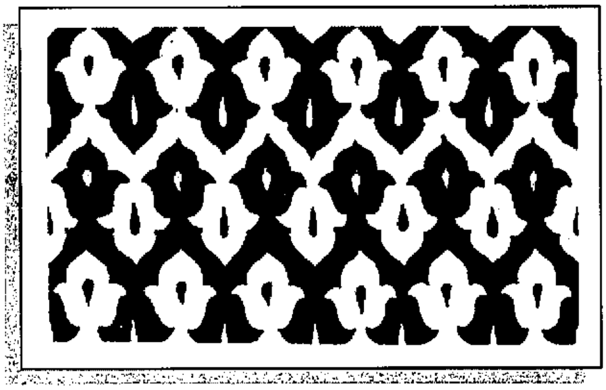
عن : ويلسون ، بدون



شكل (١١٤)

انغلاق العناصر (اتزان وهمي)

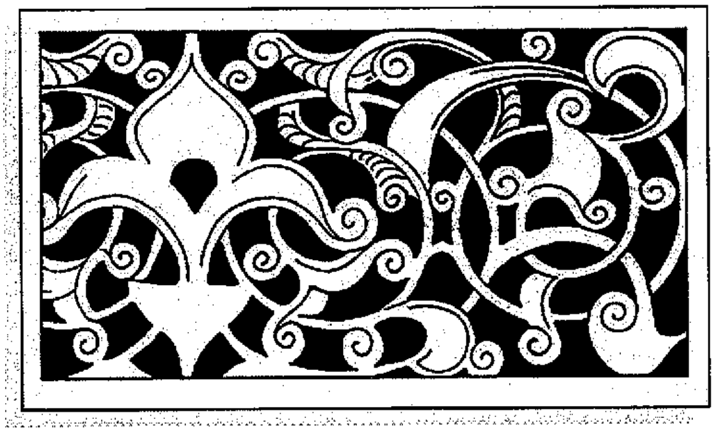
عن : Humbert , 1980



شكل (١١٥)

تبادل الشكل مع الارضية

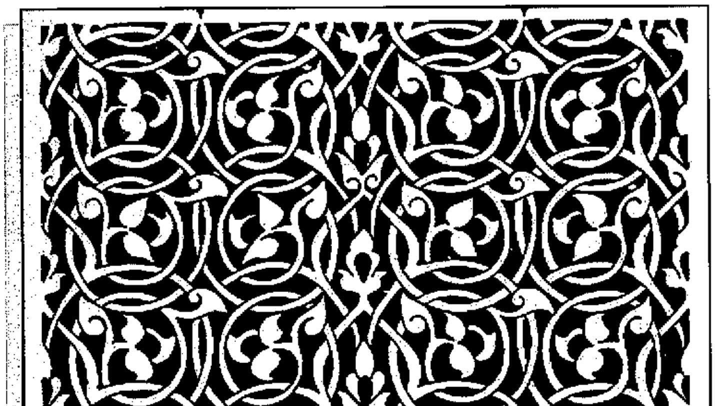
عن : Humbert , 1980



شكل (١١٦)

توزيع العناصر بطريقة حرة ونسق حلزوني

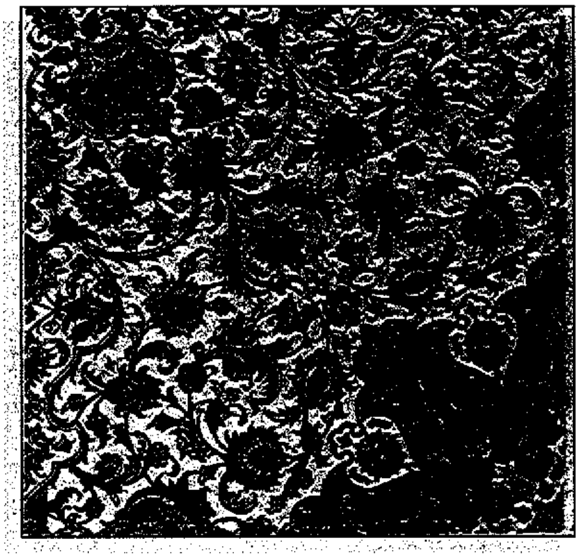
عن : الشامي ، ١٩٩٠م ، ص ١٧٨



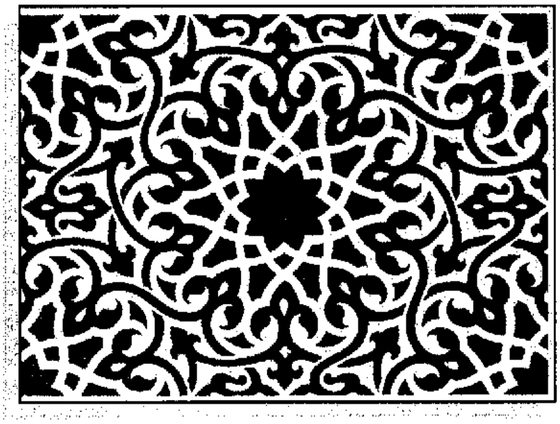
شكل (١١٧)

توزيع العناصر بطريقة حرة ونسق حلزوني

عن : ويلسون ، بدون



لوحة (٧١)
إيقاع حر ، جزء من سجادة ، إيران
عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٦٨



شكل (١١٨)
تبادل الأهمية بين الشكل والأرضية
عن : النحاس ، بدون ، ص ٢٢٣

المحور الرابع : تحوير العناصر النباتية مع العناصر الأخرى

تحورت العناصر النباتية وتداخلت مع عناصر الفن الإسلامي الأخرى (هندسية ، كتابية ، كائنات حية) في أكثر من صورة وذلك على النحو التالي :

- عناصر نباتية تتحور وتتشابك مع العناصر الهندسية .
- عناصر نباتية تتحور لتكون أرضية للعناصر الأخرى .
- عناصر نباتية تتحور لتملأ المساحات المحصورة بين العناصر الأخرى .
- عناصر نباتية تتحور لتكوّن نهايات العناصر الأخرى .

وسيتم فيما يلي شرح حالات التحوير لكل نقطة من النقاط السابقة على حدة ، مع ملاحظة مدى تداخل عمليات التحوير وترابطها ، واندماج العناصر مع بعضها البعض .

أولا : عناصر نباتية تتحور وتتشابك مع العناصر الهندسية

امتزج التحوير النباتي بالعناصر الهندسية من خلال أسلوب أُطلق عليه مصطلح " التوشيح " ويعتبر هذا المصطلح العربي مقابلا لمصطلح " الأرابيسك " ، ويذكر فكري (١٩٦٥م) بأن " التوشيح " يعدّ نوعا من الممارسة الزخرفية العربية الإسلامية المميزة عن أسلوب التوريق ، وعرف التوشيح على أنه " اصطلاح زخرفي لمجموعة متكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر متشابكين تشابكا هندسيا متماثلا أو منتظما تتباين الحركة فيهما تباينا توقيعيا " . (ص ١٨٣)

أما الألفي (١٩٩٨م) فيرى أن التوشيح يعتمد على الامتزاج والتزاوج بين العنصر النباتي المحور والعناصر الهندسية ، فالمزاوجة بين الأسلوبين تعطي محصلة جمالية رائعة . فالخط المنحني الدوار يتميز دائما بالرشاقة والجمال ، أما الخط الهندسي فله جمال من نوع آخر جمال رياضي يستشعره العقل .

وتذكر هدى رجب (١٩٧٨م) أن " الفنان حقق هذا النوع من التكوينات بتقسيم العمل إلى أشكال هندسية تتشابك مع الوحدات النباتية فتمتد فوقها أو تحتها ويصبح من الصعب فصل الأشكال الهندسية عن النباتية ، ولكي يؤكد الفنان سمة التشابك بينهما أستخدم درجة لونية واحدة لتلوين حدود الأشكال الهندسية والفروع النباتية ليظهرا كوحدة مترابطة " (ص ١٠٢) ، كما راعى في هذه التكوينات علاقات التناسب بين العناصر واتجاه الوحدة النباتية داخل الشكل الهندسي بالإضافة إلى تماثلها وتعدد عناصرها .

حدد فكري (١٩٦٥م) الخصائص الإنشائية لأسلوب التوشيح العربي في الجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية وسيتم استعراضها باختصار في النقاط التالية :

أ : التقسيم الهندسي :

١. يبدأ الفنان عمله بتقسيم السطح إلى مناطق رئيسية ، رأسية وأفقية ، ويحدد نقطة تقاطع قطري لكل منها ، ويجعل من هذه النقطة مراكز يرسم حولها مضلعات نجمية ، ثم يمد الرسام بعد ذلك أضلاع النجم داخل حدود المنطقة الرئيسية لتلتقي بأضلاع مضلع نجمي آخر مجاورا للأول ومماثلا له . وأخيرا تبدأ عملية الامتداد والالتقاء من جديد خارج المنطقة الرئيسية إلى المنطقة الرئيسية الأخرى المجاورة ويتكرر رسم هذه الأشكال الهندسية المجردة من منطقة إلى منطقة تكرار اللانهاية الافتراضية التي لا توقفها غير حدود السطح المعد للزخرفة .

ب : توزيع العناصر النباتية :

١. يحدد الطريق الذي يسلكه الغصن النباتي داخل الأشكال الهندسية كما يحرص على أن يكون سمكه أو عرضه واحدا .
٢. يقوم الرسام بتوزيع تموجات هذا الغصن وتقاطعاته ومداخله ومخارجه في الأشكال الهندسية توزيعا متناسقا ، معتمدا على نظرية التعانق وهي التي اصطلح بعضهم على تسميتها بالتشابك أو التداخل . والتعانق غير التضفير وإن كان يتصل به أو يتفرع منه ولهذه النظرية مظهران :

- المظهر الأول مزدوج وهو أن يتلاقى غصنان أو شريطان ثم يفترقان بعد تقاطع خطى سيرهما .
- المظهر الثاني منفرد أي أن التعانق مقصور على غصن واحد يستمد هذه الصفة من تموجاته العكسية فهو يصعد إلى اليمين ومرة إلى اليسار أو يمتد تارة في صعود وتارة في انحدار أو يتقدم إلى الأمام ثم يتراجع إلى الخلف .

ج : التنسيق بين الأشكال السابقة :

١. يقوم الرسام بحشو الفراغات الناتجة عن هذه التقابلات والتقاطعات الهندسية والتشابكات النباتية ويرسم أشكالا أخرى تنبثق من الأغصان أو تتكئ عليها مكونة من وريقات أو سعف أو براعم أو زهيرات بحيث تملأ هذه الأشكال الفراغات وتتناسب معها .
٢. يراعي الرسام في تنسيق هذه الأشكال تناسب أحجامها وتناسب أوضاعها من حيث التقابل أو التعارض .

٣. كما يراعي الفنان في تنسيق هذه الأشكال جميعا مظهرا عاما آخر ، وهو مظهر التماثل وذلك أن المجموعة التي رسمها الفنان في منطقة ما يجب أن تتصل بمجموعة مماثلة لها في المنطقة التي تعلوها أو تدنوها أو تجاورها إما تماثلا متقابلا أو تماثلا عكسيا ، ومعنى ذلك أن التماثل في هذه الأشكال لا يقتصر على العناصر داخل المنطقة الواحدة بل يشمل المجموعات الصغرى في تلك المناطق جميعا ومن هذا التماثل الجزئي والمركب تتكون المجموعة الكبرى ويتكون التو شيح العربي .

وذكر أيضا أن أسلوب التوشيح اظهر مقدرة الفنان المسلم على تحوير عناصر الطبيعة فأخذ يغير من معالمها ، ولم يتقيد بقواعد مرسومة لأشكال التوشيح ، ولكنه التزم بمبادئ رئيسية لتطبيق هذه الزخارف على النحو التالي :

١. تنسيق الأشكال النباتية داخل مضلعات هندسية مجردة .
٢. تكرار التموجات الخطية تكرارا تختلط فيه البداية والنهاية .
٣. تعانق الأغصان والفروع .
٤. امتلاء الفراغات .
٥. تماثل العناصر والمجموعات .

وكانت أول مظاهر تطور هذا النوع من الزخارف عبارة عن تشكيلات حلقية تلتف الأغصان فيها على شكل باقات وتتفرع الوريقات منها يمنة ويسرة بحيث تملأ الفراغات الداخلية والخارجية على السواء في تلك الحلقات ثم اُبتكرت أشكال أخرى خضعت فيها الأغصان للحدود الهندسية وظهر فيها التكرار والتعانق والتماثل .

وكانت بعض هذه المجموعات تتكون من :

- أشكال مبسطة تقتصر الزخرفة فيها على غصن متموج تنبت منه الوريقات منفردة أو مزدوجة يمنة ويسرة .
- أشكال مركبة امتدت الأغصان فيها حول محور رأسي وتتابعت تموجاتها وتعانقاتها .
- أشكال هندسية مجردة تشابكت فيها الأغصان المزدوجة وعبرت عن فكرة التوشيح بالرغم من خلوها من الوريقات النباتية .

ثانيا : عناصر نباتية تتحور لتكون أرضية للعناصر الأخرى

ظهرت العناصر النباتية المحورة وهي محصورة داخل مساحات متنوعة بحيث يتم تحوير العنصر النباتي ليتناسب مع المساحة المطلوبة ، وهذا النوع من التكوينات يعتمد على توزيع عنصر نباتي واحد أو مجموعة عناصر (وحدة نباتية) داخل مساحات مختلفة ، والفنان هنا يختار أكثر العناصر النباتية طواعية ويقوم بتحويرها لتتلاءم مع المساحات المحصورة بين عناصر التكوين الأخرى كالتالي :

١. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين الأشكال الهندسية :

والتي قد تكون مضلعات ذات زوايا كالمستطيل والمثلث والمربع والمسدس وغير ذلك (شكل ١١٩) كما يمكن أن تكون مساحات هندسية مستخلصة من الدوائر أو الدوائر المتقاطعة والمتماسة وما ينشأ عنها من أشكال هندسية ذات خطوط منحنية (شكل ١٢٠) .

٢. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين عناصر الكائنات الحية

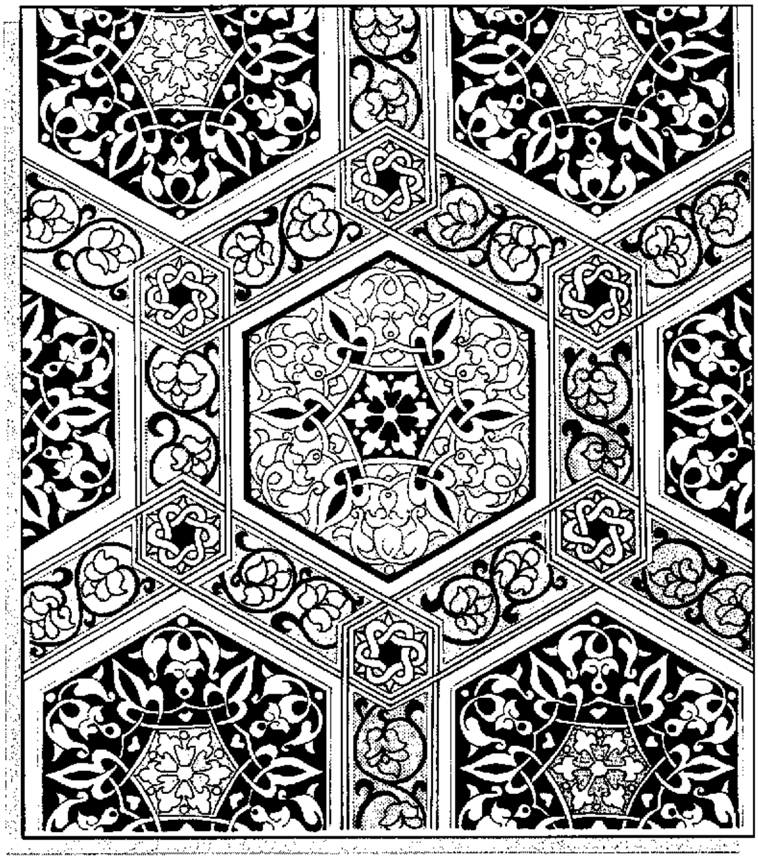
أضيفت بعض العناصر النباتية بعد تحويرها لملء الفراغات الموجودة بين عناصر الكائنات الحية بما يتناسب مع شكل الكائنات وحجم الفراغات المتبقية بينهما ، وظهرت هذه العناصر من خلال درجات متفاوتة في التحوير وذلك على النحو التالي :

- إما قريبة من الطبيعة كما في (شكل ١٢١) و (لوحة ٧٢) .
- أو بصورة مجردة كما في شكل (١٢٢) و (لوحة ٧٣) .

٣. عناصر نباتية لملء المساحات المحصورة بين حروف الخط العربي :

أضيفت إلى الكتابة الكوفية بعض العناصر النباتية المحورة على هيئة وريقات منحنية ومنبسطة لتتناسب مع الفراغات الممتدة بين أطراف الحروف ، وقد سيطرت العناصر النباتية بعد تحويرها على الفراغات الناتجة بين حروف الخط الكوفي وأكسبت مظهره العام مسحة مرنة ولينة مع المحافظة على صلابته ويبوسته وميله إلى التضليع (شكل ١٢٣) .

كما قام الفنان بربط عناصره النباتية بنوع آخر من أنواع الخط العربي ، فالطغراء العثمانية صورة من تلك الصور التي أبدعها الخطاط العثماني فيما أبدعه من صور للخط العربي ، وتختلف الطغراء في مظهرها ، فقد تكون خالية من الزخرف وقاصرة على اسم السلطان مصحوبا بألقابه ، وقد تكون مزخرفة بأزهار القرنفل أو اللوتس وبزخرفة الرومي أو الهاتاي ، وتأتي هذه العناصر لتملأ الفراغات بين حروف الطغراء ومن ذلك ما يظهر في (لوحة ٧٤) (صرزوق ، ١٩٨٧م)

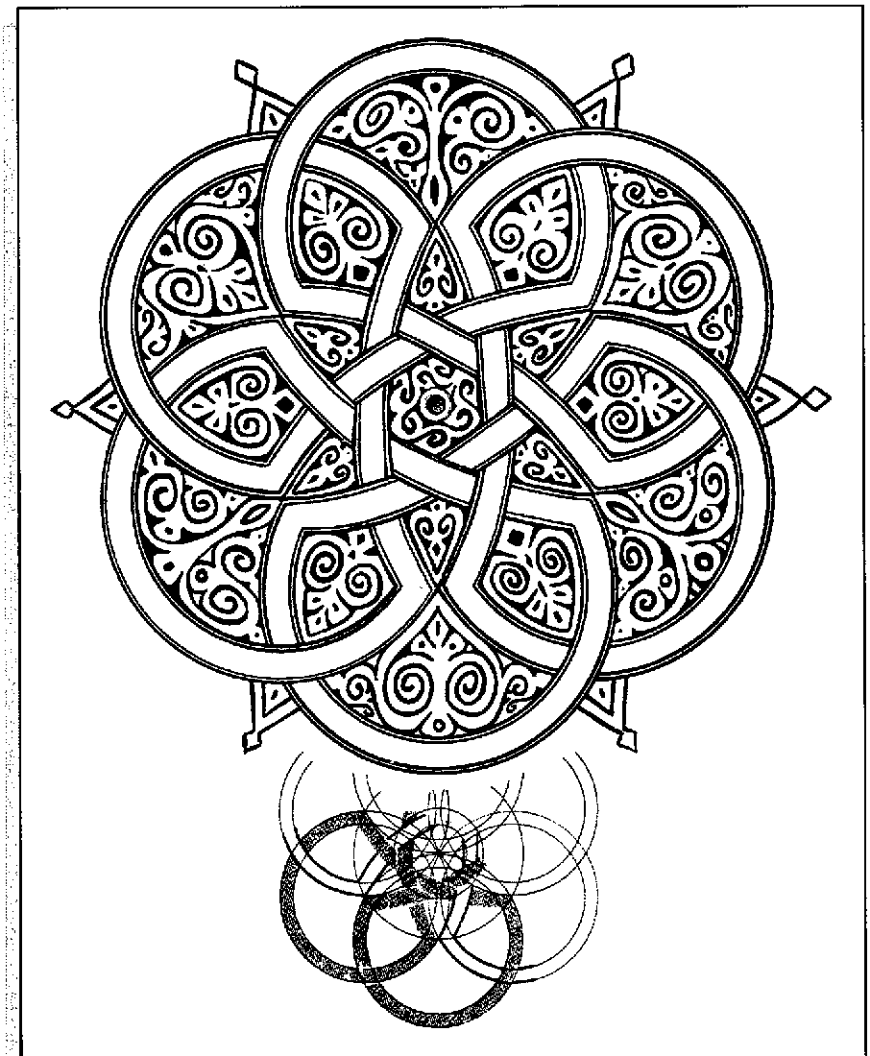


شكل (١١٩)

تحوير العناصر النباتية

وتناسبها مع المساحات المحصورة بين الأشكال الهندسية

عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٢٠)

تحوير العناصر النباتية لتتلاءم مع شكل المساحات

الناتجة عن مجموعة من الدوائر المتقاطعة

عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٢١)

عناصر نباتية تملأ الفراغ بين عناصر الكائنات الحية

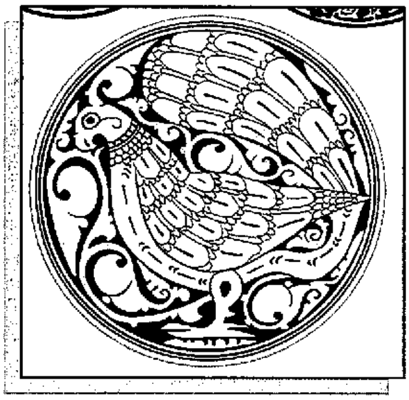
عن : ويلسون ، بدون



لوحة (٧٢)

إناء من الخزف

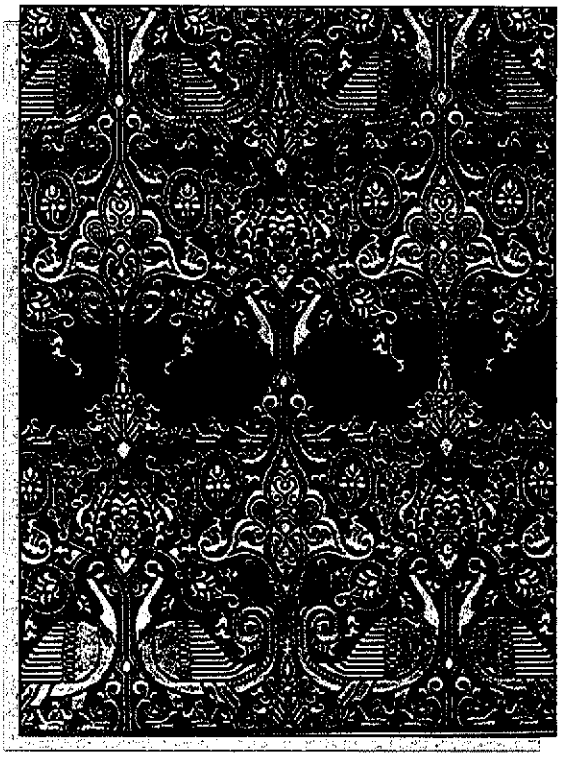
عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ١٤٥



شكل (١٢٢)

عناصر نباتية محورة تملأ الفراغ بين عناصر الكائنات الحية

عن : ويلسون ، بدون



لوحة (٧٣)

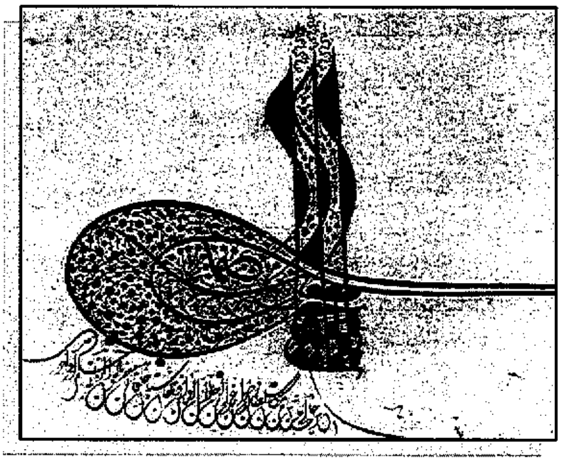
تحويل العناصر الطبيعية إلى عناصر زخرفية مجردة

قطعة نسيج ، القرن ١٤م

عن : الصايغ ، ١٩٨٨م ، ص ١٩٩



شكل (١٢٣)
عناصر نباتية تملأ الفراغات بين الحروف
عن : ويلسون ، بدون



لوحة (٧٤)
طغراء عثمانية
عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ٤٨

ثالثا : عناصر نباتية تتحور لتملأ المساحات المحصورة بين العناصر الأخرى .

وهي عبارة عن تكوينات زخرفية على أرضية مملوءة بالعناصر النباتية ذات الكثافة العالية وكان يُراعى في هذا النوع أن تكون فروع العناصر النباتية رقيقة ، خفيفة المظهر والحركة ، وهي إما غائرة وإما بارزة بمستوى أقل من مستوى بروز العناصر الموجودة عليها ، وقد ظهرت هذه التكوينات على النحو التالي :

1. **عناصر نباتية محورة تكون أرضية للأشكال الهندسية**

تظهر في هذه التكوينات أشكال هندسية بارزة ذات مستوى أعلى من مستوى الأرضية وتكون كبيرة في الحجم ولها كثافة أقل . أما أرضية العمل فهي عبارة عن تكوينات زخرفية مملوءة بالعناصر النباتية ذات الكثافة العالية ، وهي إما غائرة أو بارزة بمستوى أقل من مستوى الأشكال الهندسية (لوحة ٧٣) .

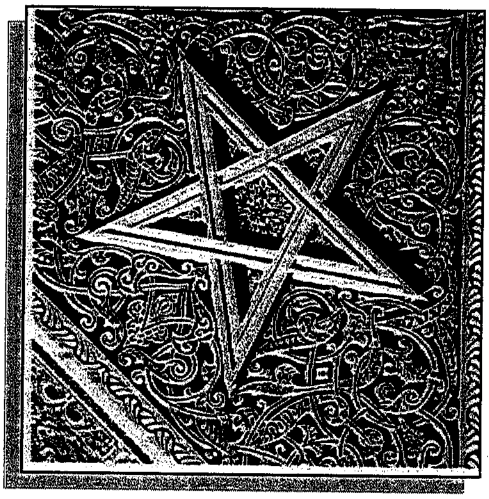
2. **عناصر نباتية محورة تكون أرضية لعناصر الكائنات الحية**

تكون السيادة في هذه التكوينات لعناصر الكائنات الحية ، والتي تظهر على أرضية زخرفية من العناصر النباتية المحورة على شكل تفريعات نباتية ذات خطوط دائرية ، ومجموعة من الزخارف الورقية (شكل ١٢٤) .

3. **عناصر نباتية محورة تكون أرضية لحروف الخط العربي**

تظهر حروف الكتابة على أرضية مملوءة بالزخارف النباتية ذات الفروع الرقيقة ، وتمتاز بخفة المظهر والحركة ، وتكون الحروف شامخة ثابتة عليها ، وقد لجأ الفنان المسلم في هذا النوع من الزخارف إلى أكثر من أسلوب ومن ذلك :

- **<u>الاختلاف في الحجم</u>** : أستخدم الفنان الاختلاف في حجم بعض الأشكال عن الأخرى فجعل حجم الكتابات أكبر من حجم الزخارف النباتية المحورة (شكل ١٢٥) .
- **<u>تباين الكثافة</u>** : أستخدم الفنان تباين كثافة بعض الأشكال عن الأخرى بالتكوين فتعمد الفنان زيادة كثافة الزخارف النباتية في حين بسط من كثافة الكتابات (لوحة ٧٤) .
- **<u>استخدام البارز والغائر</u>** : في حالة التكوينات التي خلت من اللون (والتي كانت محفورة على الرخام أو الخشب) ميز الفنان بين عناصر التكوين بأن جعل الكتابات بارزة والزخارف النباتية المحورة إما غائرة وإما بارزة بمستوى أقل من مستوى بروز الكتابات (لوحة ٧٥) .
- **<u>تبادل الأهمية</u>** : قد يمتزج الحرف بالعناصر النباتية ويظل واضح المعالم ، وقد يغيب الحرف تماما ويندمج مع العناصر النباتية ويحتاج إلى بذل جهد لاكتشافه (لوحة ٧٦)



لوحة (٧٥)

نجمة خماسية على أرضية من العناصر النباتية

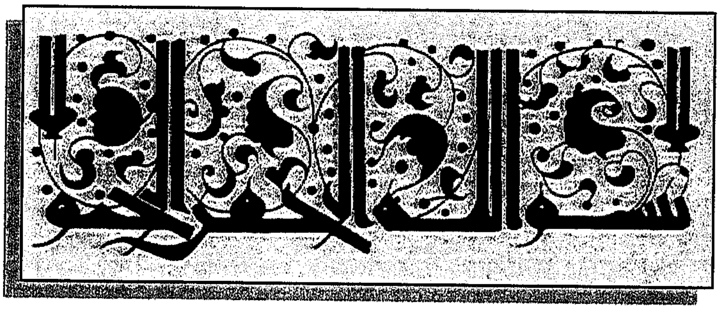
عن : النحاس ، بدون ، ص ٣١٤



شكل (١٢٤)

عناصر نباتية محورة تكون أرضية لعناصر الكائنات الحية

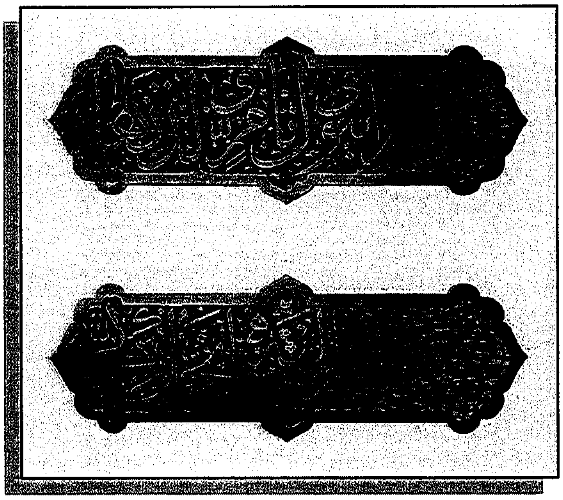
عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٢٥)

تظهر حروف الكتابة عادة بحجم أكبر من حجم الزخارف النباتية المحورة

عن : الشامي ، ١٩٩٠م ، ص ٢٠١



لوحة (٧٦)

صفيحة من المعدن

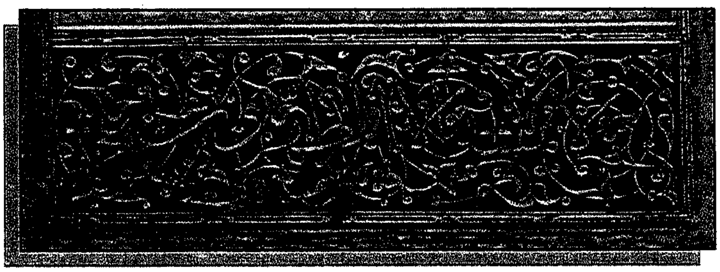
عن : وحدة الفن الإسلامى ، ص ١٢١



لوحة (٧٧)

لوح من الرخام ، ١٣م

عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ٩٠



لوحة (٧٨)

زخارف من مصحف

عن : وحدة الفن الإسلامي ، ص ٣٨

رابعا : عناصر نباتية تتحور لتكوّن نهايات العناصر الأخرى .

وهي عبارة عن تكوينات تحورت فيها العناصر النباتية لتكوّن من هذا التحوير نهايات العناصر الأخرى ، بما يتناسب مع شكل كل عنصر ، ومن ذلك :

١. عناصر نباتية تتحور لتكوّن نهايات الخطوط الهندسية

عبارة عن تكوينات لعناصر نباتية محورة متصلة ببعض أطراف خطوط الوحدة الهندسية ، حيث تم هذا التحوير بما يناسب الخطوط الهندسية للوحدة ، فتكون بذلك بعض الفروع والأوراق النباتية (الأشكال ١٢٦-١٢٧) ، وقد أكد الفنان على الأشكال الهندسية في الجزء الأكبر من التكوين وفي أجزاء أخرى بسيطة تظهر لنا العناصر النباتية .

٢. عناصر نباتية تتحور لتكون أطراف الكائنات الحية

عبارة عن تكوينات لعناصر نباتية محورة ينتج من خلالها تكوين بعض أطراف الكائنات الحية كأن تتحور العناصر النباتية لتكون أطراف وأجنحة بعض الطيور (الأشكال ١٢٨-١٢٩) . ومن تلك الأمثلة ما نشاهده من تحور رأسا حصانين يتفرعان من أغصان النبات وتخرج من رأسيهما حلقات نباتية (لوحة ٧٩) ، وهناك العديد من الأمثلة في الفن الإسلامي والتي تحتوي على تراكيب خيالية لا وجود لها في الطبيعة مستمدة من أجزاء الحيوانات والتي قد تنتهي أطرافها بفروع نباتية (لوحة ٨٠)

٣. عناصر نباتية تتحور لتكون نهايات حروف الخط العربي

بدأ الخط الكوفي البسيط والذي يستمد زخارفه من تناسق الحروف بالتطور شيئا فشيئا حتى حدث له الاندماج الكامل مع العناصر النباتية المحورة ، وقد أورد فكري (١٩٦٥م) المراحل التي مرت بها هذه العملية كالتالي :

بدأت تظهر أشكال وريقات نباتية وأنصاف وريقات من خلال تشكل بعض حروف الخط الكوفي . حيث قام الخطاط بمد الأطراف المستديرة لتملأ الفراغات الأفقية فامتدت الفرطحة وأصبح رأس الحرف شبيها بنصف وريقة نباتية منثنية ثم أضاف أحيانا إلى هذه الوريقات شحمة وسطى فتكامل شكلها المورق .

ثم قام الخطاط بتحوير الورقة النباتية وكأنها منبثقة مباشرة من أذناب بعض الحروف مثل الراء والنون والواو ، فيبدو هذا الذنب وكأنه متصل مع الورقة النباتية بغصن رفيع . وكانت الورقة من قبل امتدادا للحرف نفسه وجزءا منه ، حيث تحتفظ بشكله وحجمه وكثافته ، ثم امتد الغصن وطال وانثنت الورقة أو انبثق من الغصن وريقتان متماثلتان أو استدار الغصن أو انعطف وانضمت الورقتان فأصبحت ورقة واحدة من ثلاث شحمات احتضنها الغصن في جوفه أو نمت الورقة وتعددت شحماتها (الأشكال ١٣٠-١٣١) .

وقد أدى هذا النوع من التحوير إلى ظهور تعبيرين في العنصر النباتي المحور هما :

- **الورقة المجنحة :**

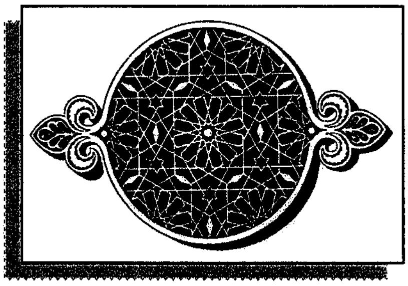
وهي ورقة مدببة من خمس شحمات أو سعفه نخيلية تتفرع من ساق ينبت في مواضع من رأس حرف العين أو الواو وتنقسم نصفين على هيئة جناحين يمتد أحدهما عن يمين الساق والآخر عن يساره وقد تطورت أشكال هذه الورقة المجنحة في أكثر من موضع على النحو التالي :

- طرفا الجناحين المدببين استدارا واتخذا شكل وريقة وأصبح كل جناح يتكون من وريقتين .
- تفرع الساق إلى ساقين وامتدا كالجناحين ، ولكن الأيمن منهما انتهى بشكل نصف الورقة التقليدية وانتهى الأيسر بورقة مقسومة إلى نصفين .
- امتد الجناحان يمنة ويسرة ونبعت من نقطة التقائهما وريقة ثالثة مدببة من غير شحمات .

وتفصح هذه التشكيلات عن خاصية من خصائص الزخرفة الإسلامية عامة وهي التنوع في التماثل . (فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٩٨)

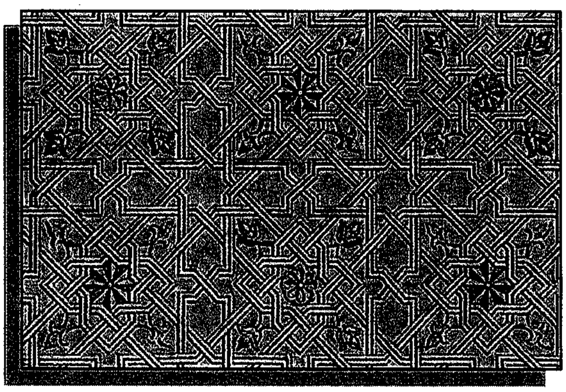
- **الباقة الزهرية :**

وهي التي ترسم غصنا على هيئة حلقة تنبت وريقات من جانبيه وينتهي بورقة من ثلاث أو خمس شحمات تنتصب في جوف الحلقة وتملؤها ، وتشكيلات الباقات فيها أنواع مبسطة وأخرى مركبة تعددت فروعها ووريقاتها أو اتسعت حلقاتها وانبسطت وريقاتها وازداد عدد شحماتها . وقد بلغ الخط الكوفي المزهر غايته حينما اتحدت الحروف بالأغصان المحورة وانسكبت فيها واتخذت معها مظهرا يعبر عن الوحدة والتكامل (فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٩٩)



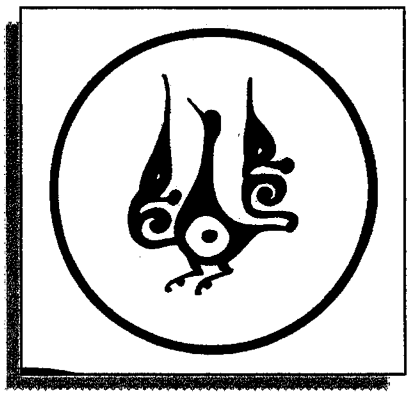
شكل (١٢٦)

عن : الجبوري ، بدون ، ص ٢٨٧



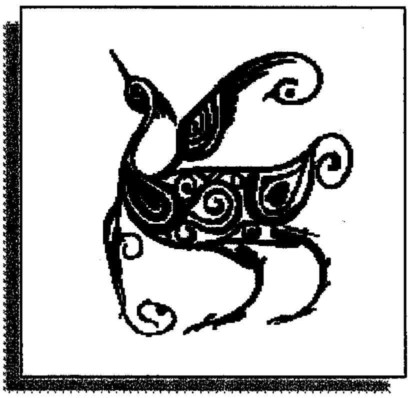
شكل (١٢٧)

عن : النحاس ، بدون ، ص ٣١٤



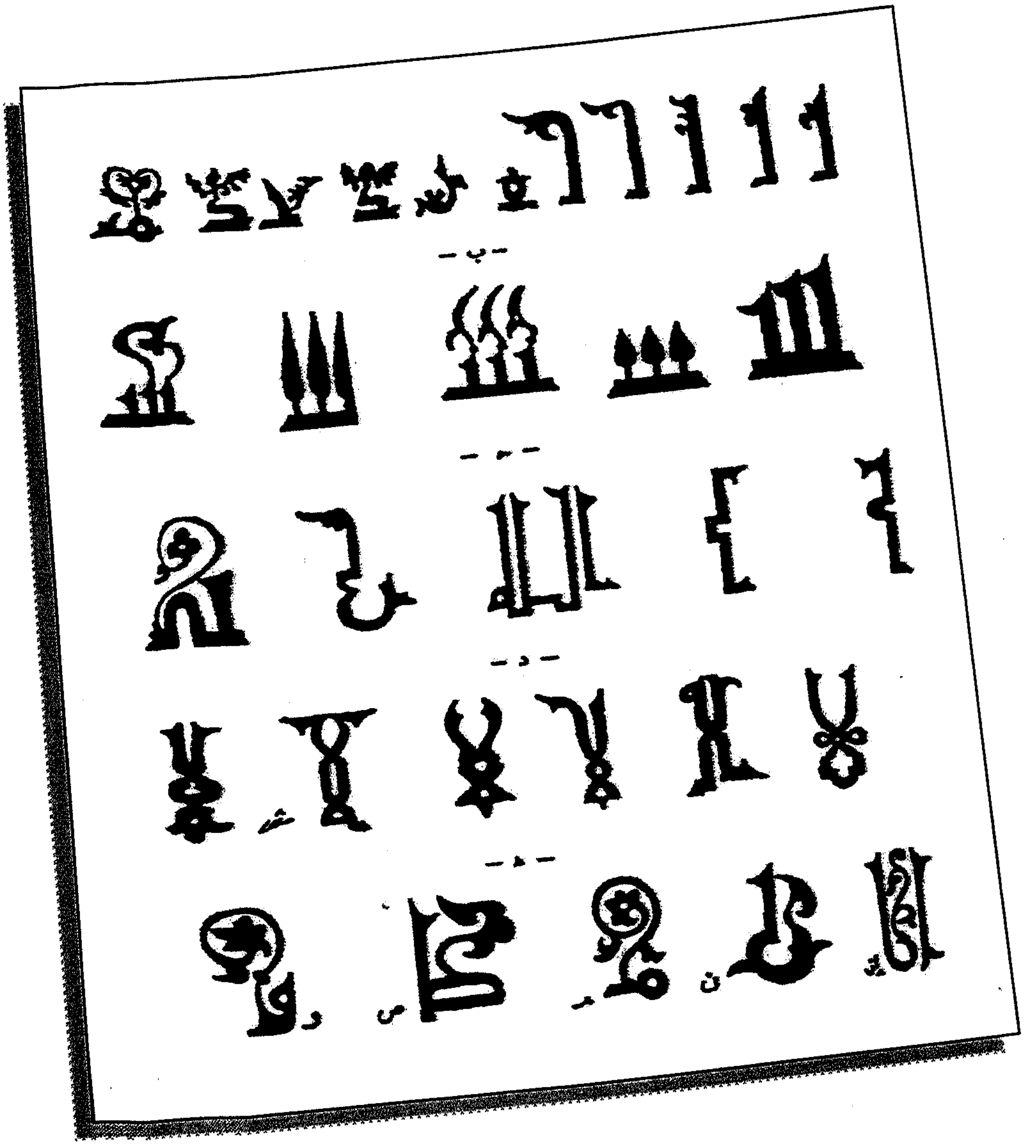
شكل (١٢٨)

عن : ويلسون ، بدون



شكل (١٢٩)

عن : Humbert , 1980



شكل (١٣٠)

عن : فكري ، ١٩٦٥م ، ص ١٩٥



لوحة (٨٣)

تكامل تحوير العناصر النباتية لتتكيف مع حروف الخط العربي وأشكال الكائنات الحية

افريز من ضريح ، ١٣٠٨م

عن : Blair and Bloom , 1994 , p 11


الثالث
ية البحث

تمهيـــــــــــد :

تعمل أهداف التربية الفنية ومناهجها كوسيط لدراسة وتذوق فنون التراث بين طلابها ، حيث يعد التراث أحد أهم المحاور التي يُعتمد عليها في تدريس معظم مجالات التربية الفنية ، والتي تحقق الأصالة والمعاصرة في آن واحد . ويؤكد محمود (١٩٩٩م) هذا المعنى بقوله :

> ماذا نعني حين نوصي المعاصرين بأن يتسمو في سيرهم خطـوات السـالفين ؟ وماذا نعني حين ندعو إلى إحياء تراث الآباء ليسري في حياتنا الحاضرة ؟ وماذا نعني حين نلتمس لأنفسنا طريق نجمع فيه بين القديم والجديـد وبـين المـوروث والمعاصر ؟ إن ذلك المعنى المبهم ليأخذ في الظهور في جسم الحياة الحاضـــرة ، حينما نتصور محاكاة الأواخر للأوائل بأن يكون العربي الجديد مبـدع لمـا هـو أصيل كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المـستحدثة بيـد العربـي الجديد هي نفسها التي استحدثها العربي القديم . (ص ٥)

ومن القيم الحقيقية التي يسعى إليها معلم التربية الفنية عند دراسته لأشـكال الوحـدات الزخرفية التعرف على ما بها من حلول ابتكارية للمشاكل الفنية الخاصة بالشكل والمـضمون ، وضرورة التدريب على طريقة التفكير المتنوع والمتميز بالمرونة والتجديد عمومـا. والتجريب في الفن لا يقتصر على تشكيل فني جديد بقدر ما هو سلوك يساعد علـى نمو التفكيـر والأداء الإبداعي والطلاقة التشكيلية خلال عرض الجوانب الجمالية والحلول المختلفة للموضوع الواحد ، كما أن لممارسة الأسلوب التجريبي بمجال التربية الفنية فرصة للتعلم علـى ممارسـة الفكر الإبداعي لما تبيحه فرص تغير الشكل وتحريكه وإعادة تنظيمه وترتيبه بطـرق جديـدة ، وبخامات مختلفة من ظهور إبداعات تشكيلية جديدة تعكس دلالات ومعـاني غيـر مألوفـة . (الخولي ، ١٩٨٦م)

ويمكن أن يتم تطبيق بعض مداخل التجريب والتي تنشأ من خـلال عمليـات الحـذف والإضافة ، والتصغير والتكبير ، والتحطيم والتحريف ، والتلخيص والتجريد ، من أجل البحث عن بنائيات جديدة للمفردة ، وذلك من خلال دراسة تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي ، الذي أدى بدوره إلى ظهور فن زخرفي جديد ، تميز بوفرة العناصر وتنوع أساليب التوزيـع خلال المساحات المختلفة عن طريق الصياغات التشكيلية التي تعتمد على التماثـل والإشـعاع والتوزيع التكراري .

وترى الباحثة أن الفن الناتج من الحاسب الآلي ليس فنا آليا بحتا ، حيث إن هذا الجهاز لا يمكنه أن ينتج ويبتكر أفكارا من تلقاء نفسه بل يقوم بتنفيذ الأفكار والمعلومات التي يطرحها عليه المصمم . كما تشير الباحثة إلى أن هذه المرحلة من التجربة تعتمد على تناول المفردة الزخرفية الإسلامية – الناتجة من المراحل السابقة للتجربة – وإخضاعها لمجموعة من التجارب والمتغيرات والتي يمكن أن تعطي فرصا أكبر لظهور نتائج جديدة ، من خلال المفردات الزخرفية الإسلامية وما تحتويه من قيم جمالية ، من أجل الوصول إلى نتائج متنوعة تشكيليا وجماليا ، ثم انتقاء أفضل العناصر التي يمكن أن تشترك في تكوين اللوحة الزخرفية .

البرنامج المستخدم في إنتاج تصاميم هذه المرحلة هو:

adobe photo shop painter

(الإصدار السابع)

عرّف خليل (٢٠٠٠م) برنامج " فوتوشوب " على أنه :

" أحد البرامج التطبيقية ذات التجهيزات الكبيرة التي تكمن في احتوائه على العديد من الأدوات التي يحتاجها المصمم والخاصة بمجال رسم وتكوين الصور وتصميم المطبوعات ، إلى جانب المرشحات المعنية بتحقيق تأثيرات جمالية متنوعة عالية القيمة الفنية ، كما أنه البرنامج المعني بالتعامل مع الماسح الضوئي " . (ص ١٢٦)

أوامر ومرشحات برنامج الفوتوشوب :

تتمثل في مجموعة من التغيرات والتأثيرات الجمالية المتنوعة تنوعا عالي القيمة والتي تكمن أهميتها في التعددية القائمة على التنوع ، وتحدث بموجب استيعاب المصمم لها ولطريقة تشغيلها والاعتبارات المصاحبة لطرق تشغيلها ، ذلك الذي يتيح للمصمم العديد من فرص تفعيل أفكاره الجمالية ومعالجاته التشكيلية بتضمين اللوحة الواحدة لأكثر من تأثير ، أو بإنتاج مجموعات من الحلول الجمالية المختلفة للوحة الواحدة . (المرجع السابق ، ص ١٢٧)

وللبرنامج إمكانيات متعددة يستفاد منها في مجال التصميم ، حيث نستطيع معالجة الأشكال والوحدات الموجودة داخل التكوين من خلال استخدام مجموعة من المتغيرات المتاحة ، ومنها على سبيل المثال :

الحذف ، الإضافة ، التكبير والتصغير ، التراكب ، التحوير ، إعادة التشكيل ، التلوين ، التجسيم، الشفافية ، الدرجات الظلية . كل ذلك أتاح للمصمم أن يقدم وحدات غير مألوفة للمشاهد من خلال تقنيات دقيقة ومحكمة يصعب مقارنتها بالقدرة والمهارة اليدوية . ومن خلال تلك المتغيرات (وبوعي من المصمم) يمكن أن نحصل من خلال هذه التقنيات والمتغيرات على رؤى جديدة لتلك الأشكال المألوفة . (الديب ، ٢٠٠٠م ، ص ٣)

الفرقة الأولى

تطبيق المحور الأول من محاور التجربة
(تبسيط المفردة هندسيا)



شكل (١٤٠)
تبسيط المفردة من خلال الخطوط المستقيمة
والزوايا الحادة



شكل (١٤١)

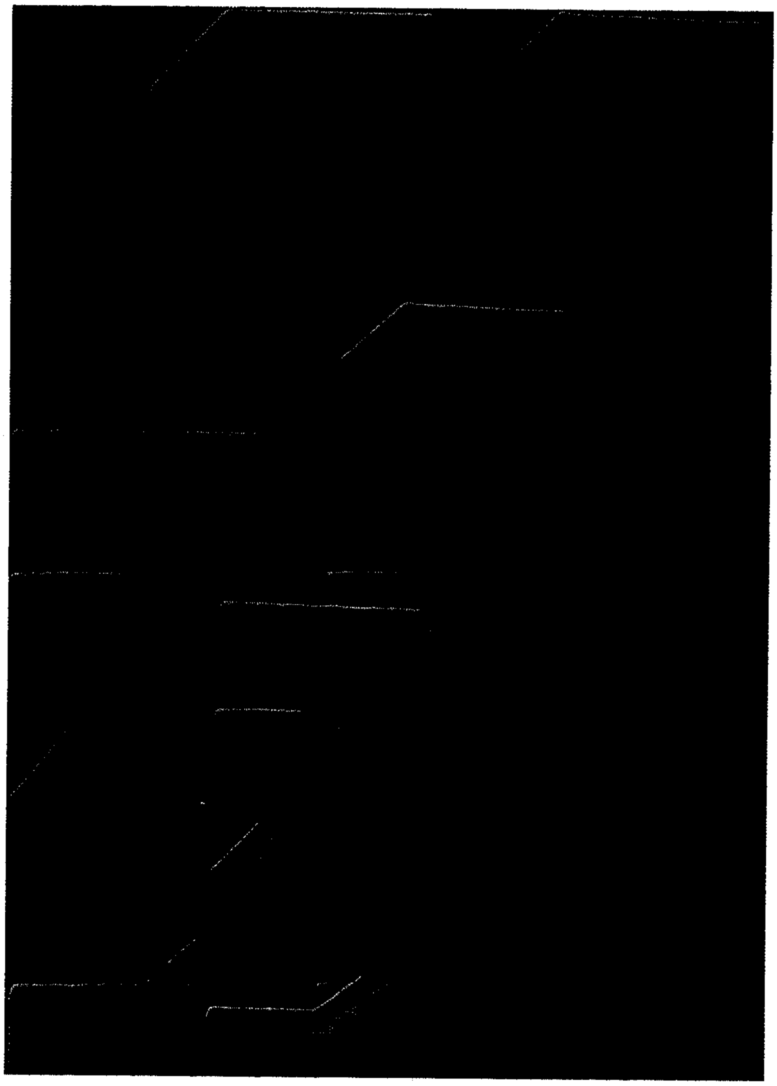


شكل (١٤٢)

تلخيص المفردة وتحويلها إلى مساحة بسيطة

ـ توظيف شكل (١٤٠) في تصميم زخرفي (لوحة ٨٥)
ـ توظيف شكل (١٤١) في تصميم زخرفي (لوحة ٨٦)

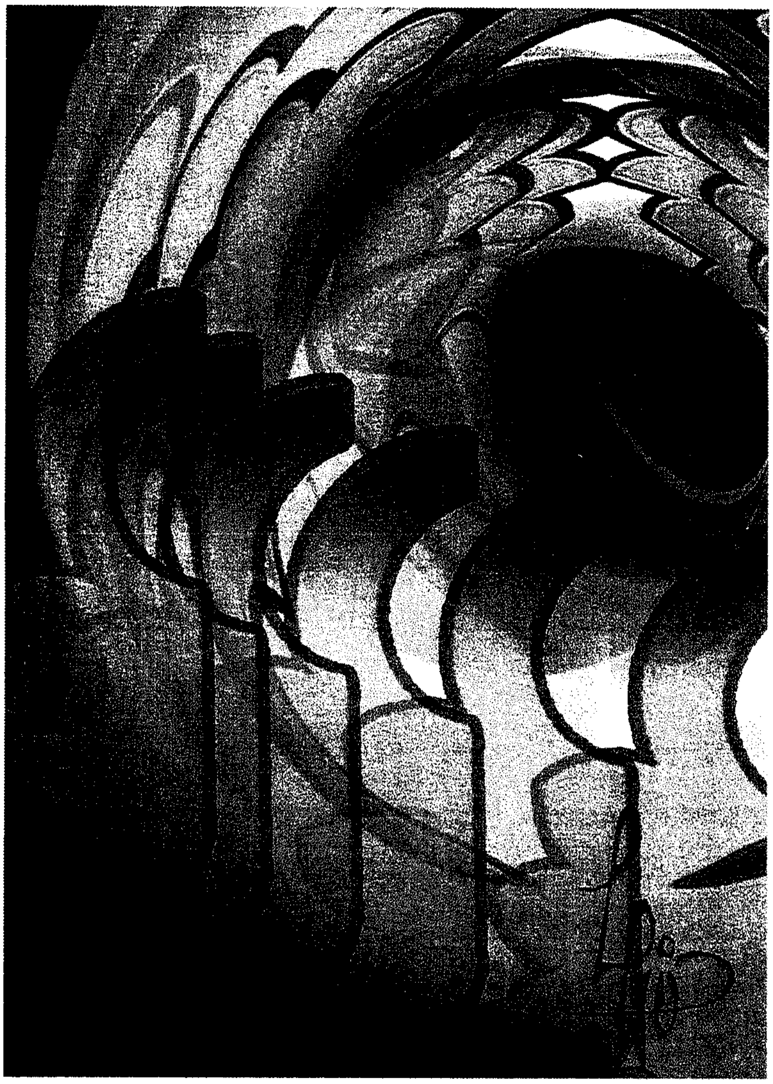
لوحة (٨٥)



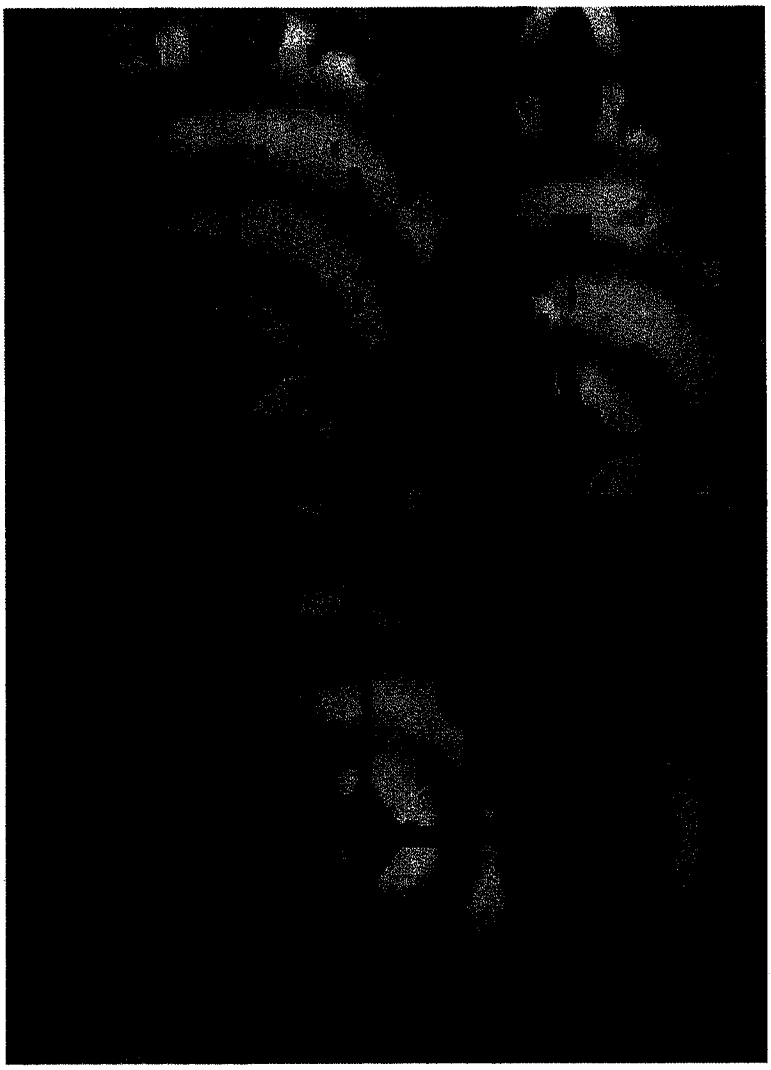
لوحة رقم (٨٥)

المجموعة اللونية	استخدمت الباحثة اللون الأخضر بدرجاته حتى يصل إلى الأزرق .
أرضية العمل	شملت نوعين من التقسيمات : • خطوط منحنية تمثل أجزاء من حلقات دائرية . • خطوط منحنية عرضية تمتد من اليمين إلى اليسار بزاوية تكمل في مجملها أنصاف الدوائر الناتجة عن الحلقات المنحنية في القسم الأول من الأرضية .
الأشكال الزخرفية	شكل زخرفي واحد متكرر مع اختلاف الحجم .
فكرة العمل	العمل يبني فكرته على اختلاف تقسيمات الأرضية وتنوع ألوانها ، فنجد أن التلاعب بالخطوط والألوان مركز على خلفية العمل ، الوحدة الزخرفية تتكرر ثلاث مرات بحجمين مختلفين دون أن يدخل عليها أي تحوير آلي ، وقد وضعت بصورة شفافة تميز تفاصيلها انعكاسات الضوء والظل ، إلا أن الفكرة الجديدة في العمل كانت في الاعتماد الأساسي على تقسيمات ألوان الأرضية لإظهار الشكل وتلوينه ، وتظهر استمرارية العمل في اتجاه الأشكال نحو وجهة واحدة ، حيث ظهرت وكأنها سرب من الكائنات الحية المحورة التي تتجه في مسار موحد نحو هدف ما .
تحليل العمل	تراكيبات زخرفية هندسية تشبه في شموخها عائلة من الطيور المهاجرة في صورة جماعية توحي بالترابط والوحدة اللونية المتجانسة ، كما أن تنوع الخطوط بين الشكل والأرضية أحدث شيئا من التجديد والتحديث . أما البرق الضوئي المعدني الساطع على العناصر فقد أعطى إيقاعا حرا متفاوتا في الدرجة والنصوع . اتجاه الرؤوس لأعلى اليمين أحدث توازنا مع اتجاه الذيل لأسفل اليسار ، واتجاه الخطوط في الخلفية باتساع من اليمين إلى اليسار زاد من قوة هذا التوازن .

لوحة (٨٦)



لوحة (٨٧)



لوحة رقم (٨٧)

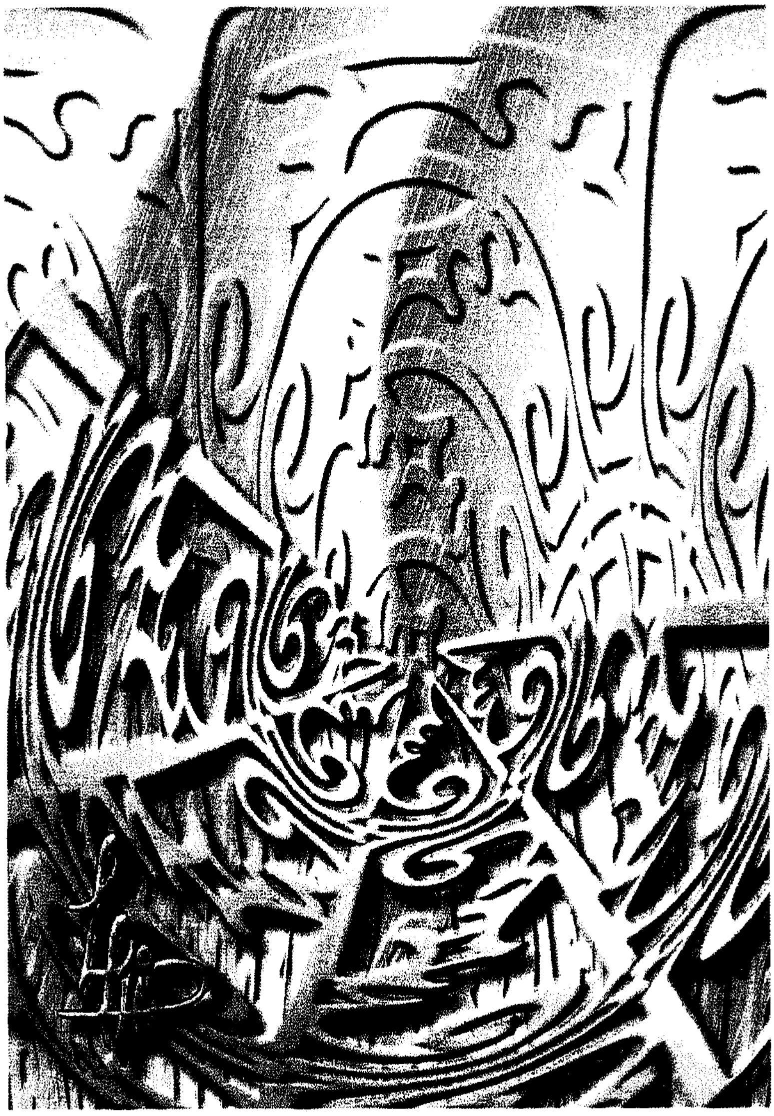
المجموعة اللونية	مجموعة لونية متموجة بين لونين متكاملين (الأخضر ، الأحمر) جمع بينهما اللون الرمادي ليخفض من شدة اللونين ويعمل كعنصر رابط بينهما.
أرضية العمل	تموجات لونية ظهرت عليها انعكاسات لتفاصيل دقيقة غطت الخلفية بالكامل فظهرت وكأنها زخرفة مخملية (طريقة متبعة في زخارف الخط العربي) .
الأشكال الزخرفية	استخدمت الباحثة وحدة زخرفية متكررة بأحجام مختلفة .
فكرة العمل	ترى الباحثة أن استخدام ثلاث وحدات فقط يعتبر من الأساليب الجديدة التي تخرج العمل من الروتين المألوف . استخدمت الباحثة أسلوب التراكب بين الوحدات مع الاحتفاظ بشفافية العناصر ، فتراكب الوحدة الزخرفية على الأخرى لا يلغي التفاصيل الموجودة تحتها . كما عمدت الباحثة إلى إيجاد الترابط بين الوحدات عن طريق الحلقات اللونية الموجودة داخلها ، بحيث نجدها تحقق نوعا من الانسجام والترابط ، حيث تتداخل مع بعضها وكأنها خطوط منحنية تنتقل من وحدة إلى أخرى . أما تركيز اللون الرمادي على الوحدة الأصغر فقد أعطاها إحساسا بالبروز والسيادة .. يظهر التوازن في العمل من خلال : • ما يحدثه التناغم الموجود بين أجزاء الوحدة الواحدة . • توزيع الوحدات في العمل مع اختلاف الحجم واللون .
تحليل العمل	وجوه معدنية زخرفية .. تراقب الزمن بعين واحدة ، تراكبت بارتباط وثيق فكانت السيادة لتلك الأقرب ، وتبقى الملامح .. متراجعة إلى الوراء .. لتحقق إيقاعها الخفي ، ضمن تداخلات لونية متزنة ، تبث روح الارتباط في صلابة المعدن وتعطيه بعضا من ألوانها .

لوحة (٨٨)

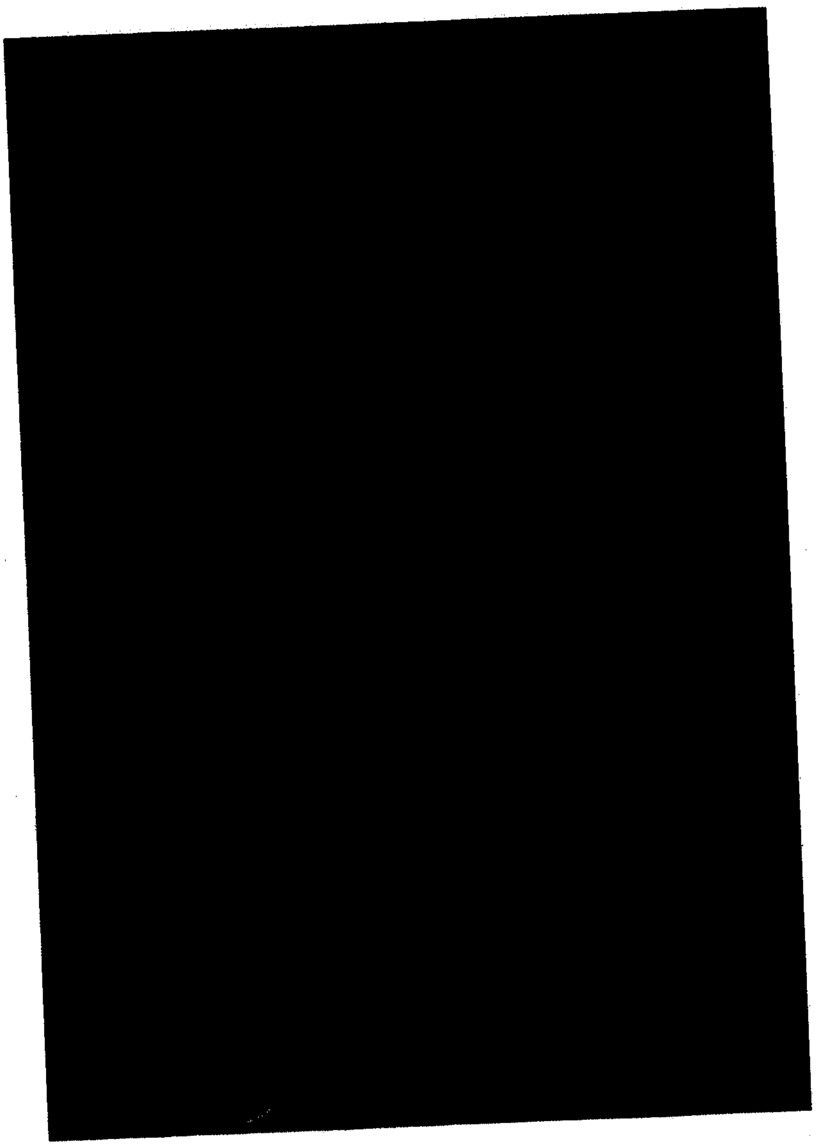


لوحة رقم (٨٨)	
المجموعة اللونية	مجموعة الألوان الباهتة التي تميل إلى لـون الأرض أو لـون الصخور الحجرية وكأنها قطعة مختارة من المنحوتات الأثرية .
أرضية العمل	تدرجات لونية (رملية) .
الأشكال الزخرفية	• شبكية منتظمة خالية من اللون تبدو وكأنها زخارف منحوتة في الحجر " غائر وبارز " . • عبارة عن تكرار منتظم للوحدة الزخرفية غير أن ظلالها واختلاف شدة ألوانها جعلها تبدو مفرغة وبارزة عن الأرضية .
فكرة العمل	لم تدخل إمكانيات التحوير الآلي في إنتاج هذا التصميم إلا أن الإمكانيات المتاحة للبرنامج ساعدت على توزيع اللون بالدرجات المطلوبة ، وتحقيق فكرة البارز والغائر . وعلى الرغم من إتباع أسلوب التكرار المنتظم في كل من الشكل والأرضية إلا أن تغيير اتجاه التكرار بين الأفقي والعامودي قد أحدث نوعا من الحركة . على أرضية العمل تبرز القطعة الزخرفية بدرجة لونية فاتحة ، ثم تأتي القطعة المركزية وهي القطعة الممتدة بشكل مائل لتمثل المحور الأساسي في العمل . أخيرا يظهر جزء من القطعة الزخرفية في الجزء السفلي نحو اليسار ليؤكد ثبات العمل ويزيد من استقرار الوحدة المائلة على القطعة الأولى .
تحليل العمل	من مدائن صالح .. جاءت هذه المنحوتة الصخرية وبنفس ألوان الصحراء وكأن الرمال أتت منسوجة بنفس الوحدة الزخرفية لتشكل أرضية العمل الفني ، اتزان العمل يتشكل من خلال العلاقة التراكبية بين الوحدات ، مما حقق شيئا من الإيقاع الخطي ، كما ظهر ترابط التصميم في أصل الوحدة الزخرفية المتكررة .

لوحة (٨٩)

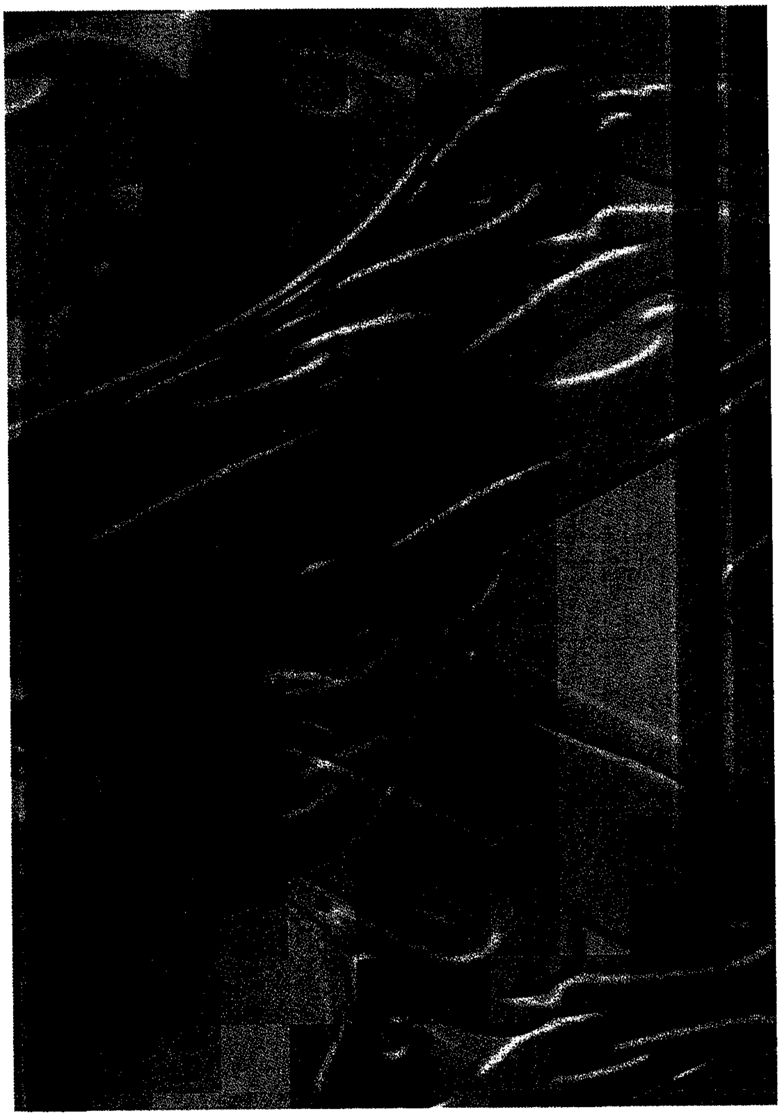


لوحة (٩٠)

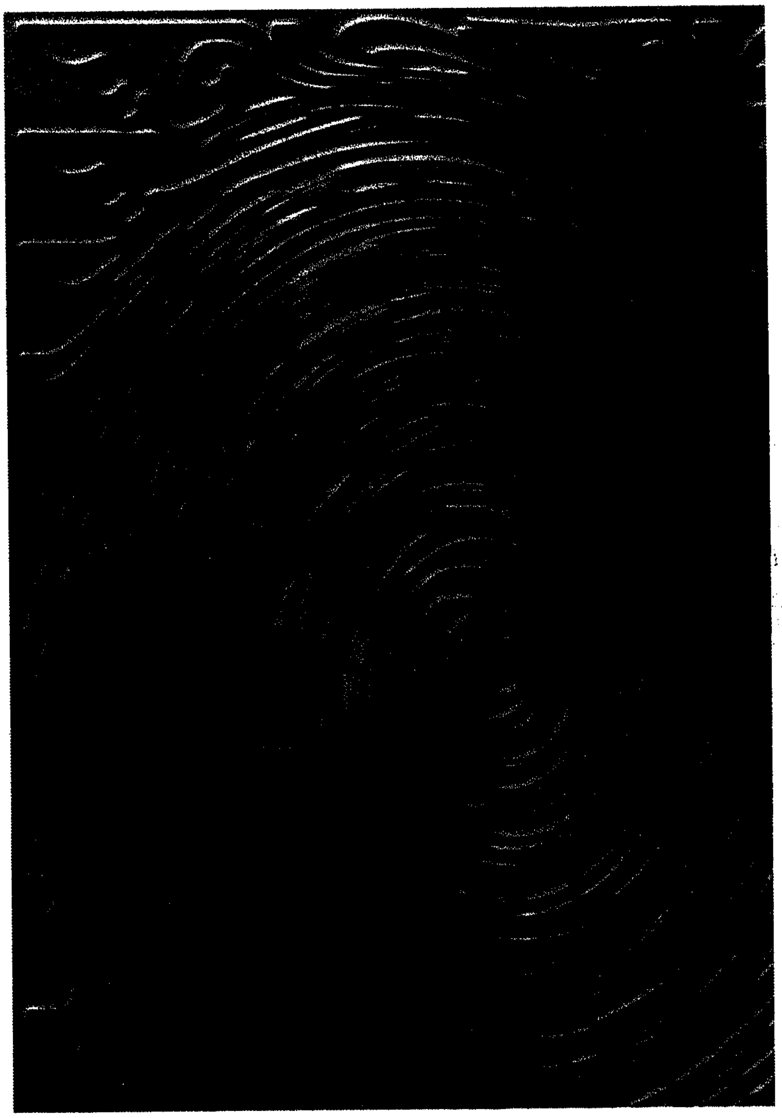


لوحة رقم (٩٠)	
المجموعة اللونية	مجموعة الألوان الباردة والهادئة (البنفسجي ، الزهري ، الأزرق) .
أرضية العمل	مساحة لونية متدرجة بين البنفسجي والزهري تبدو كقطعة من القماش المموج .
الأشكال الزخرفية	شبكية منتظمة لعنصر زخرفي تكررت بأحجام مختلفة ودرجات متفاوتة من الشفافية بعد تطبيق التحوير الآلي عليها .
فكرة العمل	يتميز العمل بوحدة لونية ساعدت على تحقيق الاتزان ، وزادت من قيمة الإيقاعات الخطية بين العناصر . كما يظهر العمق الفراغي من خلال تلك الطبقات الزخرفية المتراكبة بدرجات متفاوتة من الشفافية . أما الوحدات الزخرفية فيمكن تقسيمها إلى : – اقتصاص جزء من شبكية منتظمة لعنصر زخرفي ثم تحويرها آليا (تكوير) حيث تظهر منبعجة (مكورة) ، وتقع في الجهة اليسرى من مركز العمل . – تحوير جزء من الشبكية السابقة من خلال تضاعف الحجم وزيادة (التكوير) ويظهر هذا الجزء على كامل العمل . – أما الجزء الثالث والأخير فيظهر من خلال وحدة أصغر حجما محورة آليا (تكوير) في أعلى اليمين .
تحليل العمل	مثل تداعيات اللون في الأنثى .. جاءت هذه التراكبات الزخرفية لتوحي بالعمق الفراغي في خضم هذه الصراعات الطبقية التي نشأت من الحركة الخطية للتصميم الزخرفي ، والتي احتلت السيادة في العمل الفني نتيجة تقدمها السريع للأمام . انتقلت الألوان من قيمة زرقاء منخفضة إلى درجة لونية قريبة من البنفسجي المزهر الباهت حيث تقل فيه درجة التشبع ويختلط اللون بالأبيض في مناطق وبالأسود في مناطق أخرى .

لوحة (٩١)



لوحة (٩٢)

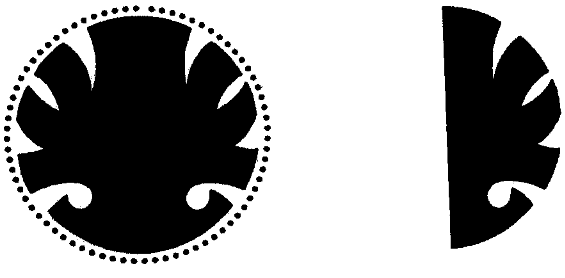


لوحة رقم (٩٢)	
المجموعة اللونية	استخدمت الباحثة ألوان الطبيعة (الأصفر ، الأخضر ، الأزرق) .
أرضية العمل	مساحات لونية متدرجة بين الأصفر والأزرق .
الأشكال الزخرفية	• شكل زخرفي متكرر داخل شبكية منتظمة مع تطبيق التحوير الآلي (تكوير ، دوامة) مما جعلها تظهر بشكلين مختلفين .
فكرة العمل	ظهر التحوير الآلي على أجزاء العمل في صورتين : • إدخال التحوير الآلي على المشغولة الزخرفية ليعطي إحساس الدوامة المائية ، مما أدى إلى تداخل الخطوط الزخرفية حتى اختفت تماما . • وضعت الباحثة جزء من الزخارف المحورة آليا (تكوير) فظهرت هذه الجزئية من الوحدة الزخرفية وكأنها تنشق عن الدوامة وتخرج منها . الإحساس بالحركة يظهر واضحا في الخطوط التي تنتج عن عملية التحوير داخل الدوامة والموجودة في الأرضية ، يضاعف من حركتها الطريقة الدائرية التي حورت بها الوحدة الزخرفية المتراكبة عليها .
تحليل العمل	دوامة عاتية .. اخفت تفاصيل التصميم الزخرفي في مجموعة لونية تمثل البحر والشاطئ الأخضر .. تأتي أشعة الشمس الصفراء في خطوط زخرفية مدببة تراكبت بشفافية على تموجات الدوامة ، فأحدثت صراعا حيويا بين الألوان الباردة والساخنة في عمق المضمون ووحدة الفكرة .

تطبيق المحور الثاني من محاور التجربة

تحوير المفردة داخل أشكال هندسية

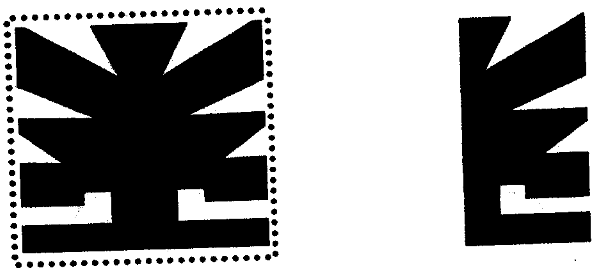
تحدد أبعادها وتكيفها تبعا للمساحة



شكل (١٥٢)



شكل (١٥٣)



شكل (١٥٤)

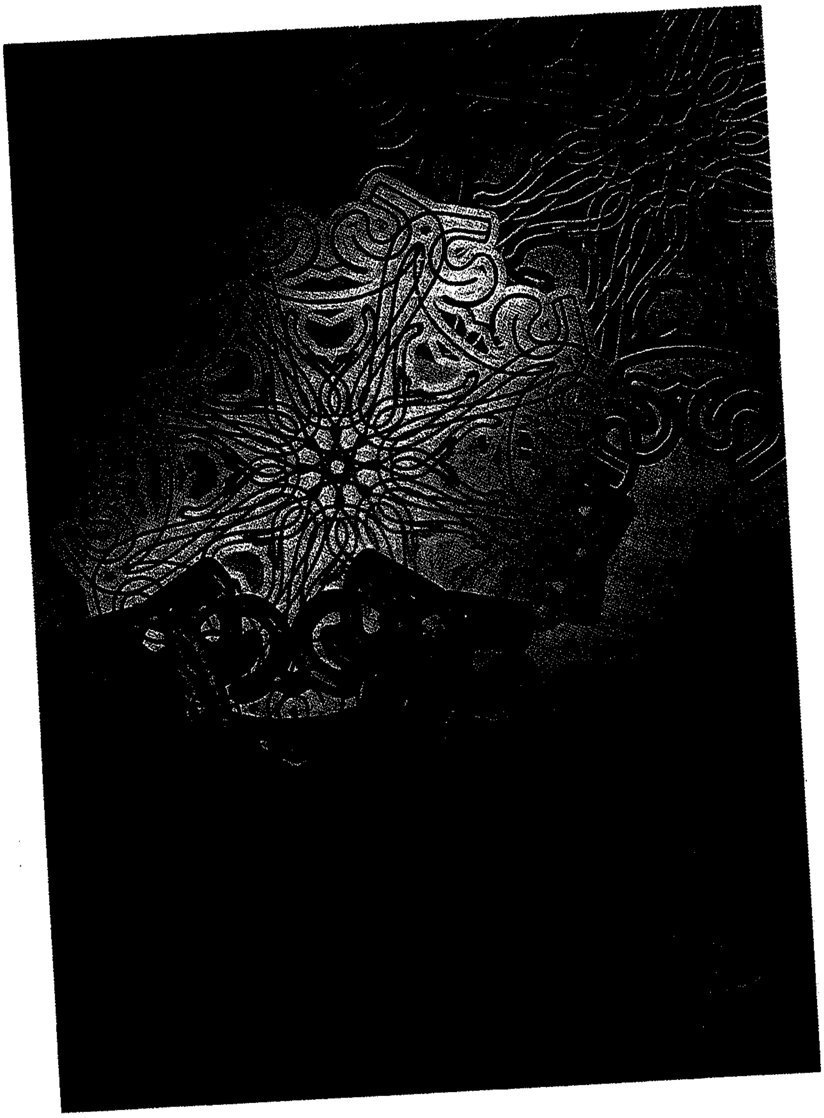
لوحة (٩٣)



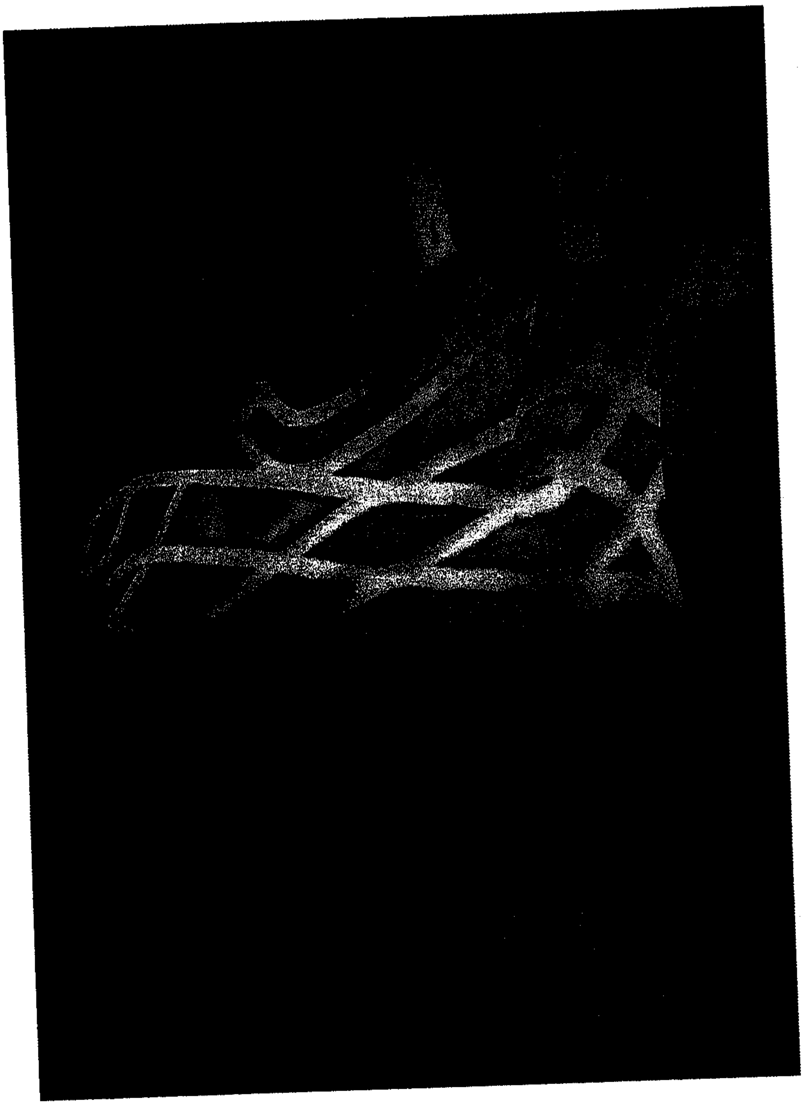
لوحة رقم (٩٣)

المجموعة اللونية	(الأصفر، البرتقالي ، الأحمر ، البنفسجي) . مجموعة من الألوان العصرية ، الغريبة في تصنيفها ، كسر من شدتها وجود اللون الأبيض الذي أضفى بهتانا على الألوان وكان كرابط مشترك جمع بينها .
أرضية العمل	عبارة عن مجموعة من الخطوط اللينة تلتف مرة في حلقات ، وتتوزع في بعض الأحيان كخطوط منحنية مفتوحة الأطراف ، هذه الخطوط تظهر معتمة مرة وشفافة مرة أخرى ، متراصة مرة ومتراكبة مرة أخرى .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية غير متكررة ، تظهر بتحوير آلي ينسجم تماما مع الخطوط المنحنية الموجودة في الأرضية .
فكرة العمل	لم تستخدم الباحثة أي نوع من التكرار بل قامت بوضع الوحدة مباشرة على الخلفية ، ظهرت الوحدة بصورة محورة آليا على النحو التالي : – جزء من الوحدة عبارة عن خطوط لينة وملتوية . – قسم آخر يظهر كمساحة مسطحة وملونة . الشكل الزخرفي يبدو كشكل يسبح على أرضية من التموجات اللونية التي ينشق منها ، ويحاول أن يختفي فيها ، ساعد على ظهور هذا الإحساس تلك الظلال المنعكسة على الأرضية .
تحليل العمل	مساحات لونية ، وتراكبات خطية ، وشفافية صريحة ، كل هذه العناصر جعلت من خلفية العمل مسرحا لونيا يتميز بديناميكية حرة . تعرض العنصر الزخرفي لتحوير آلي أعطاه إيحاءا بالخيل في أقصى حالات جموحه . أما الظلال التي يلقيها هذا الخيل الزخرفي فقد أوحت بعمق فراغي زاد من سيادة الشكل على الأرضية ، رغم وحدتهما في اللون والصيغة .

لوحة (٩٤)

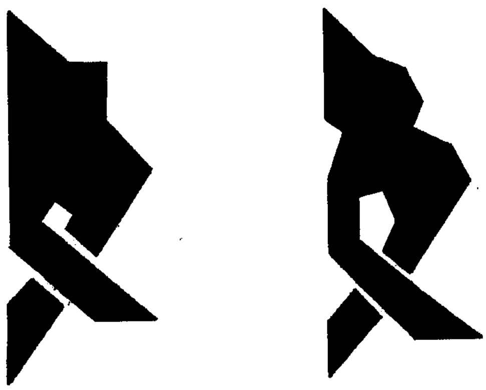


لوحة (٩٥)



تطبيق المحور الأول من محاور التجربة

تبسيط المفردة هندسيا

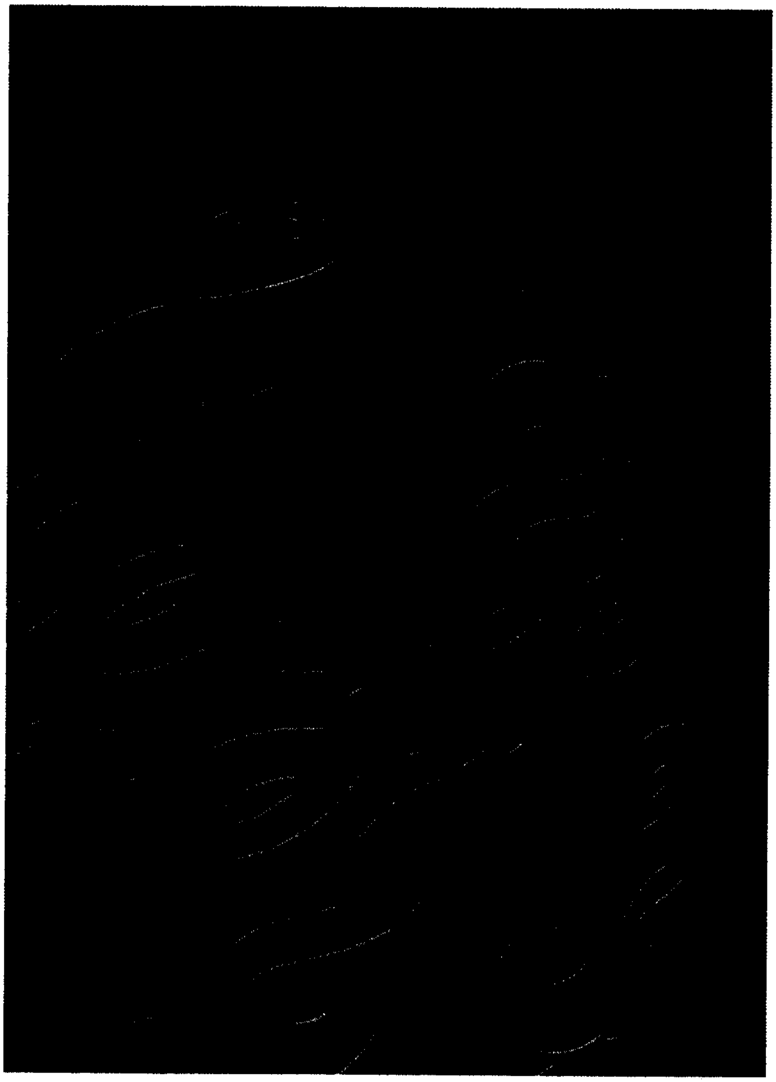


ـ ب ـ   ـ أ ـ

شكل (١٦٤)

تبسيط المفردة هندسيا من خلال الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة

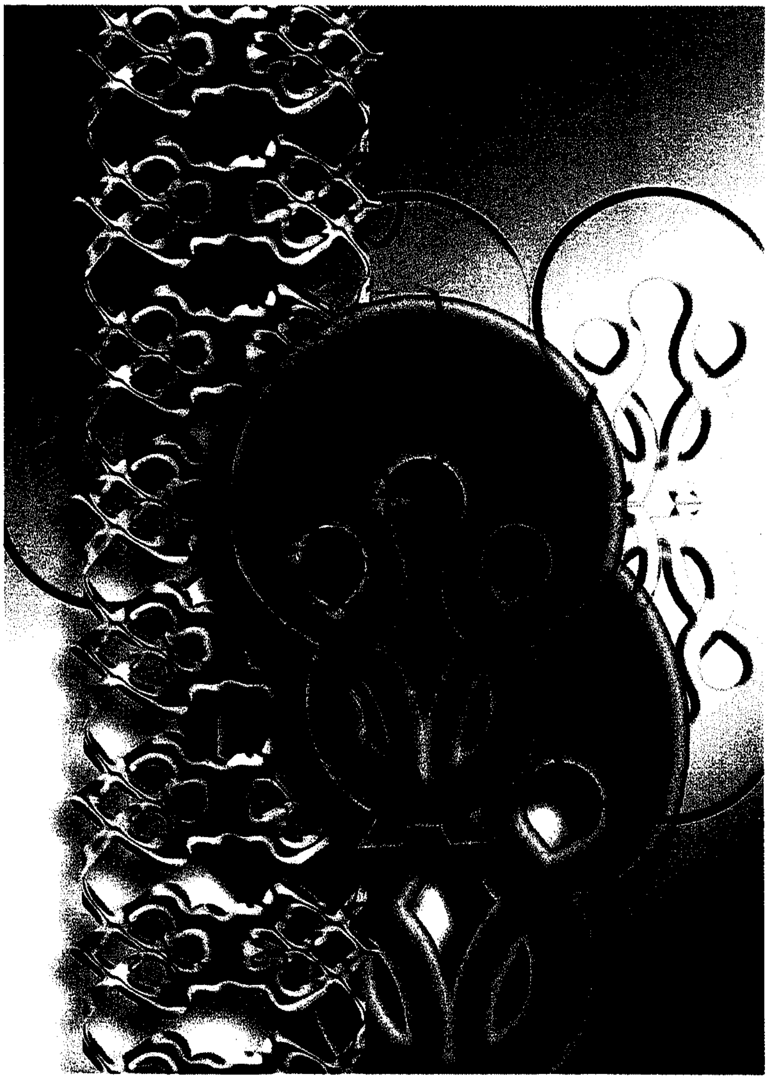
لوحة (٩٦)



لوحة رقم (٩٦)

المجموعة اللونية	الألوان المختارة عبارة عن مجموعة الألوان الباردة والمنسجمة ، يغلب عليها طابع التعتيم .
أرضية العمل	بؤرة لونية عبارة عن درجة من درجات الأخضر ذات هالة إشعاعية باللون البنفسجي يليه اللون الأزرق البحري .
الأشكال الزخرفية	عناصر زخرفية متكررة مع تطبيق التحوير الآلي عليها (تكوير) .
فكرة العمل	ظهرت الوحدات الزخرفية كخطوط فراغية شفافة لها انعكاسات لونية نحاسية ، التصميم تميز بالحركة الكروية التي شكّلها التحوير الآلي ، والذي ادخل على الوحدات فأعطاها إيحاء الشكل الكروي المختلف وكأنها زخارف لقبة مسجد أو قصر قديم كما في القصور الإسلامية القديمة . مركز العمل لم يكن في المنتصف تماما وإنما اختارت الباحثة القسم السفلي الأيسر من العمل ليحتوي المركز ، وبالتالي خرج العمل من التقليدية المركزية المتبعة في الأعمال الزخرفية . الشكل العام يعطي اللوحة شعورا بأنها مشغولة من الحديد .. فنجد أن هناك استمرارية في العمل تحققت في امتداد الظلال حتى أجزاء كبيرة من الخلفية ، كما أن اتجاه الزخارف وخاصة في الظلال الزرقاء يعطي إحساسا بأن هناك حركة دائرية في الشكل .
تحليل العمل	هالة لونية وبؤرة إشعاع زخرفي شكلت مركز السيادة ومنطلق القوى الحركية بالاتجاهات جميعها . المجموعة اللونية كاملة حيث تحوي الألوان الرئيسية مجتمعة مع تداخلاتها اللونية القوية التي ربطت تباعداتها القيمية والأصولية .

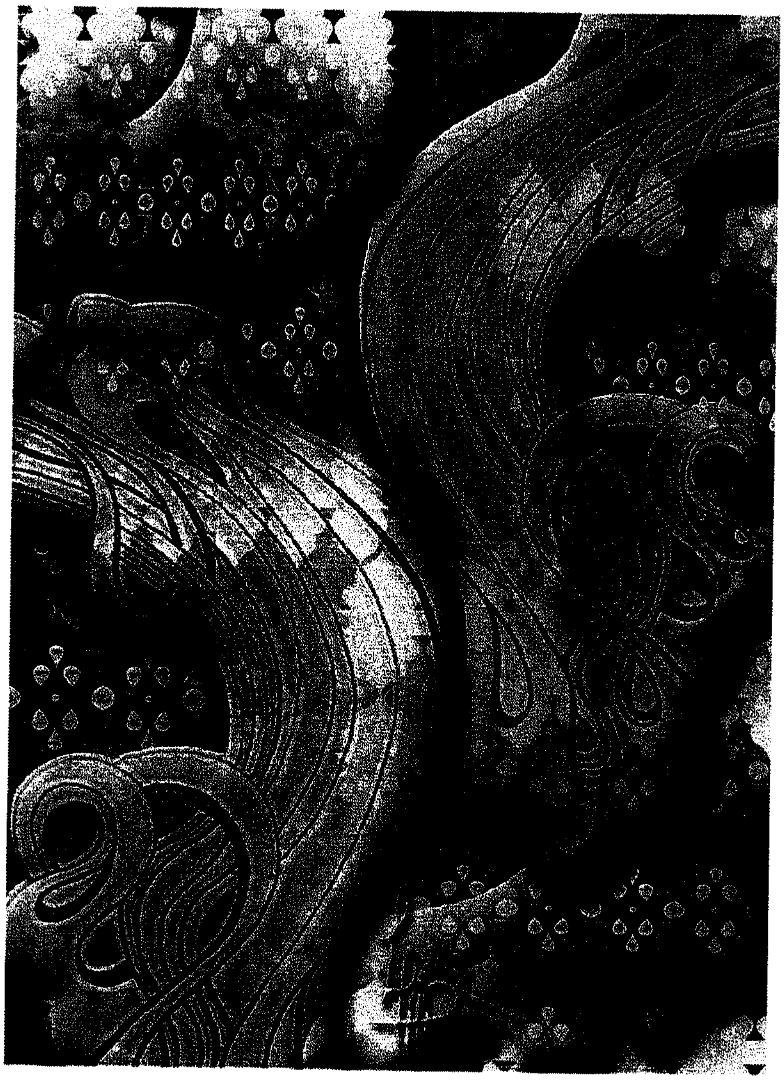
لوحة (٩٧)



لوحة رقم (٩٧)

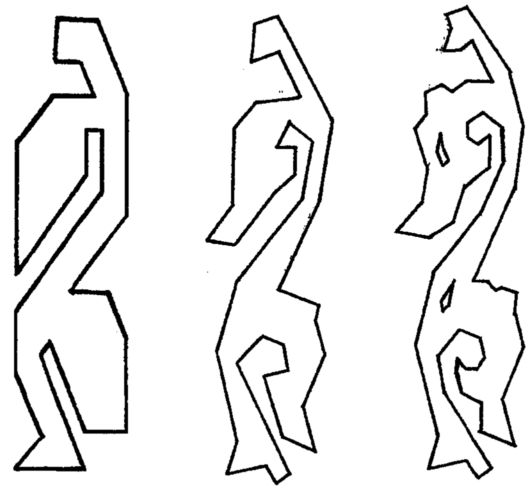
المجموعة اللونية	الأخضر " التركواز " مع تدرجات لونية من (الأبيض والأسود) .
أرضية العمل	مساحة لونية متدرجة .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية متكررة بطريقتين : • بصورة منفردة . • بصورة متراكبة داخل شريط زخرفي رأسي .
فكرة العمل	تراكيات متنوعة لمفردة ذات خطوط انسيابية لينة ، حيث تكررت أربع مفردات شفافة خالية من اللون ومتوسطة الحجم وذلك عن طريق التقابل في أعلى اللوحة نحو اليسار يظهرها التبادل بين الضوء والظل ، ثم في وسط العمل نحو اليمين تكررت أيضا نفس المفردات وبنفس الطريقة ولكن بحجم أكبر قليلا ، تظهر المفردة بعد ذلك أسفل العمل بلون تركواز وبصورة منفردة مع زيادة في الحجم . تتوهج أطراف المفردة باللون الأبيض مع احتفاظها بدرجة معينة من الشفافية ، يتوسط اللوحة تقريبا مفردة أخيرة تحمل نفس الصفات السابقة إلا أنها أصغر حجما من سابقتها ، يأتي الشريط الزخرفي من أعلى اللوحة إلى أسفلها ليمر بين المفردتين السابقتين وهو يحمل صفة (الكروم) بانعكاسات خفيفة متموجة باللون الرمادي اللامع ليعيد لنا تكرار المفردة ، ولكن بطريقة مختلفة تشمل على تراكب جزئي حول محور رأسي . عموما يعتبر العمل من محاولات الباحثة التي تقوم على الاحتفاظ بالأشكال الزخرفية المحورة يدويا كما هي دون إخضاعها للتحوير الآلي .
تحليل العمل	جمجمة عظمية تحتل مركز الصدارة ، أمام ذلك الزحف الزخرفي المتواصل .. والذي أعطاها توازنا وإيقاعا واضحين ، وجعل عناصرها المتوارية تتلاشى في ذلك المدى البعيد ، وبرغم هذا وذاك .. إلا أن ألوانها التي تدرجت في خلفيتها دلت على الهدوء الذي يخيم على سمائها مترقبة لحظة .. التوقف .

لوحة (٩٨)



لوحة رقم (٩٨)	
المجموعة اللونية	تدرجات اللون البني بالإضافة إلى شريحة من اللون الأخضر المصفر .
أرضية العمل	• مساحات لونية متدرجة . • شبكية منتظمة متكررة ممتدة على أرضية العمل .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية متكررة .
فكرة العمل	وحدة زخرفية متكررة بالتقابل ظهرت الأولى إلى أعلى اليمين والأخرى إلى أسفل اليسار ، مع احتفاظ كل منهما بدرجة شفافية معينة . تكررت الوحدة بعد ذلك بصورة أخرى حيث ظهرت كخط خارجي خالي تماما من التفاصيل الداخلية وبشفافية تامة مع بعض التجسيم ، تم شطرها إلى جزأين الأول في الأعلى نحو اليسار والآخر في الأسفل نحو اليمين . الوحدات السابقة ظهرت على أرضية من العناصر الزخرفية المتكررة بنسب متفاوتة في الحجم ودرجة الشفافية . بعض هذه العناصر ظهرت بوضوح مع تطبيق فلتر (تغليف بلاستيكي) والبعض الآخر ظهر بدرجة وضوح تقل تدريجيا حتى تصبح مجرد مساحات لونية فاتحة جدا . تم تنفيذ العمل بدرجات الأسود والأبيض ثم أضيف عليها شريحة لونية من البني المحمر بعد تخفيف نسبة الشفافية فظهر اللون البني كلون سائد في العمل ، أخيرا تم إضافة شريحة لونية أخرى (في يسار العمل فقط وبشكل طولي) بدرجة لون قريبة من الأخضر المصفر ، فأصبحت كضوء مشع يأتي من أقصى اليسار . العمل مليء بالإيقاعات الخطية المتنوعة ساعد على تحقيق الاتزان فيها ثبات الوحدات الزخرفية في منتصف العمل مع تبادل الاتجاه إلى اليمين واليسار .
تحليل العمل	إخطبوط متكرر .. برؤوس متعددة .. مختلفة في اتجاهاتها .. تلاحمت أجسادها لتعوم على أرضية ممتلئة بكائنات زخرفية ، حققت من خلالها إيقاعات خطية متشابكة ، بخطوط انسيابية مرنة .. ويأتي ذلك الضوء الأخضر .. معلنا السكون .. محاولا فك الصراع قبل التشابك .

تطبيق المحور الأول من محاور التجربة
تبسيط المفردة هندسيا



— أ —　　— ب —　　— ج —

شكل (١٨٠)

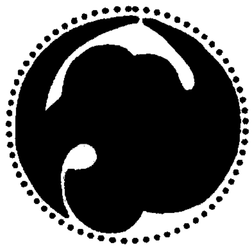
خطوات تبسيط المفردة
وتحويلها إلى خطوط مستقيمة وزوايا حادة

تطبيق المحور الأول من محاور التجربة

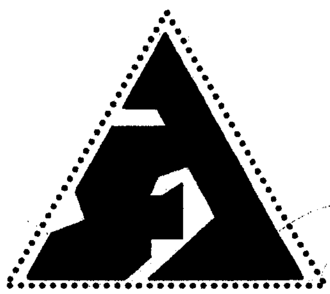
تحوير المفردة داخل أشكال هندسية



شكل (١٨١)



شكل (١٨٢)



شكل (١٨٣)



شكل (١٨٤)

تحوير المفردة أو جزء منها داخل أشكال هندسية

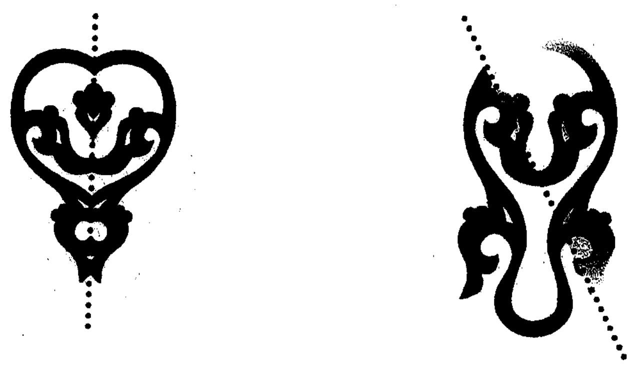
تحدد أبعادها وتكيفها تبعا للمساحة



شكل (١٨٦)

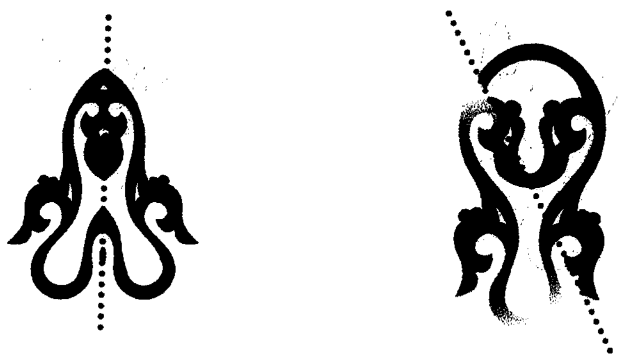
اختيار شكل (١٨٥ / أ)

مع إضافة بعض الخطوط المكملة



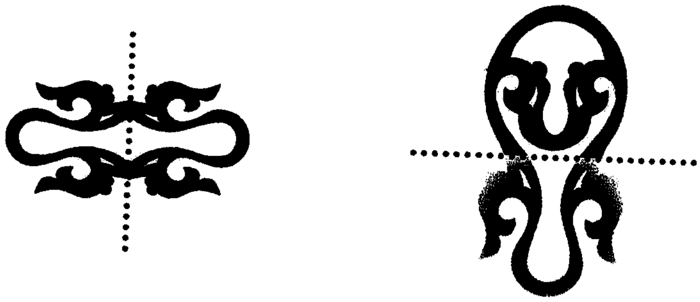
شكل (١٨٧)

شطر الشكل من خلال محور مائل وتكرار الجزء العلوي حول محور رأسي



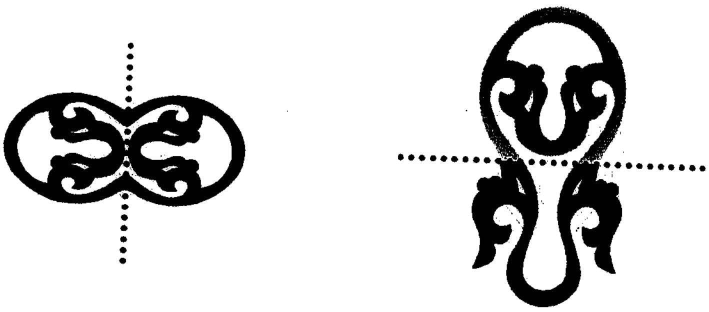
شكل (١٨٨)

شطر الشكل من خلال محور مائل وتكرار الجزء السفلي حول محور رأسي



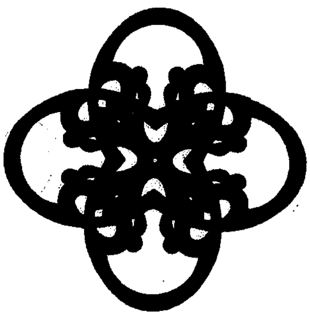
شكل (١٨٩)

شطر الشكل من خلال محور أفقي وتكرار الجزء السفلي حول محور رأسي



شكل (١٩٠)

شطر الشكل من خلال محور أفقي وتكرار الجزء السفلي حول محور رأسي

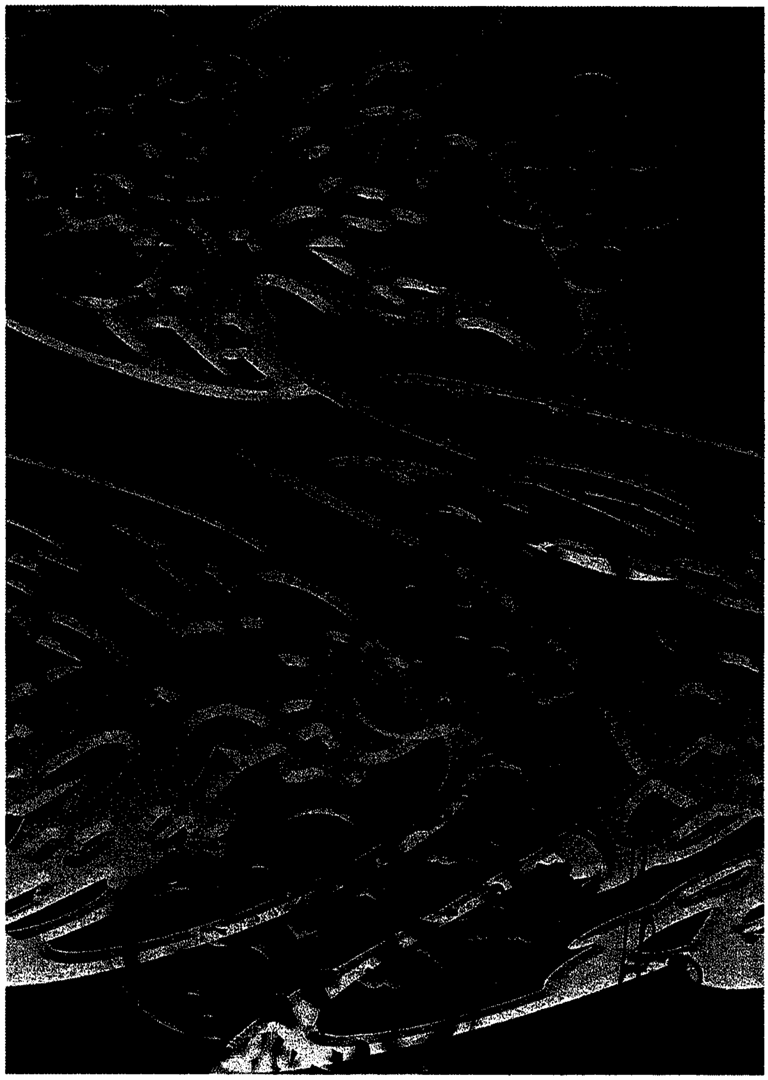


شكل (١٩١)

تراكب شكل (١٩٠) بدورانه حول نقطة مركزية

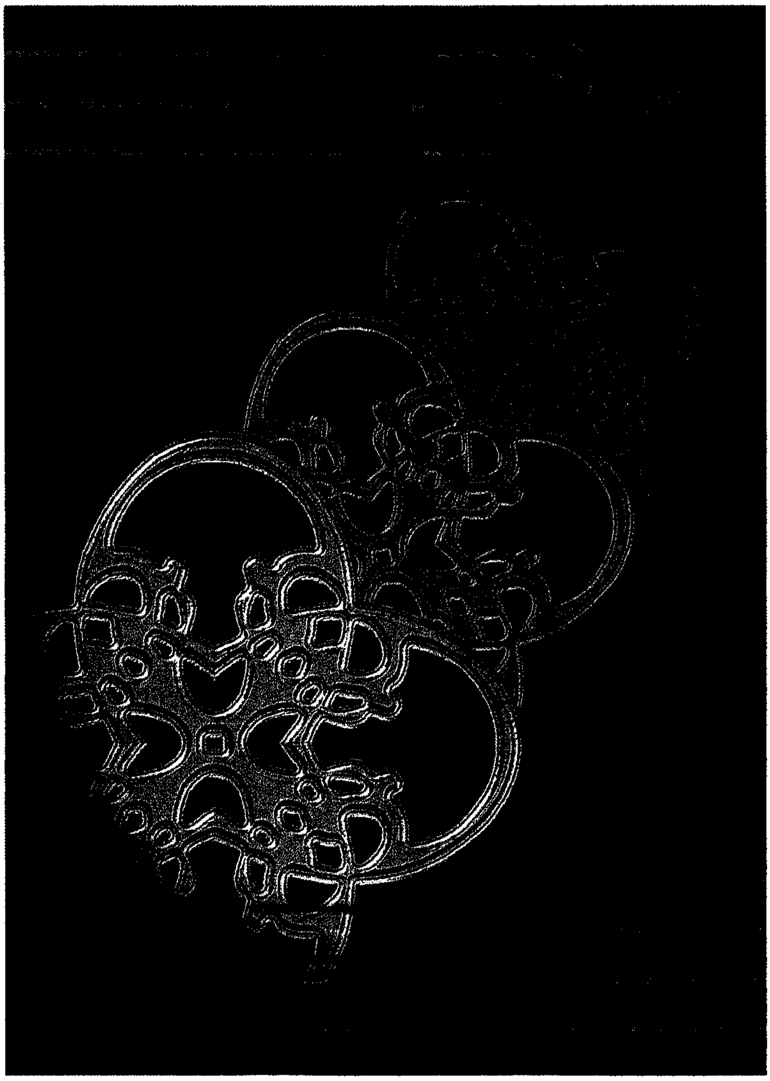
توظيف شكل (١٩١) في تصميم زخرفي (اللوحات ٩٩ : ١٠١)

لوحة (٩٩)



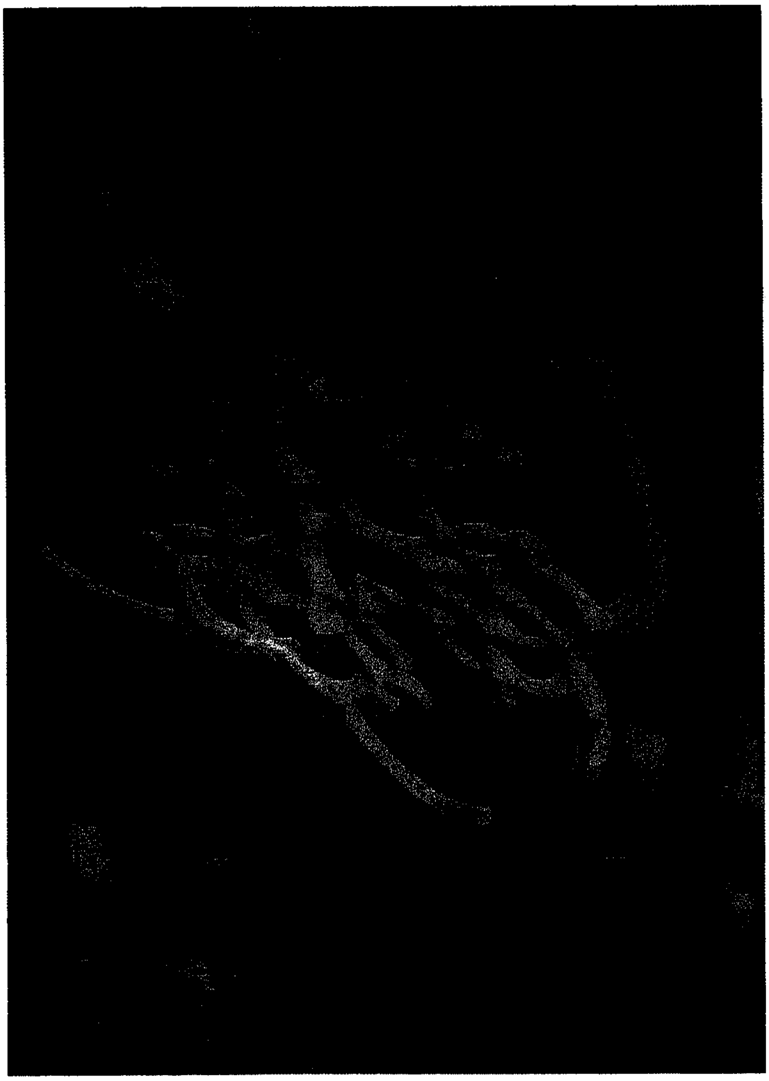
لوحة رقم (٩٩)	
المجموعة اللونية	اللون الأحمر الشاحب بدرجات متفاوتة وصولا إلى اللون الزهري .
أرضية العمل	مساحات لونية متدرجة .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية تكررت بأحجام مختلفة مع تدرج في شفافية العناصر وتنوع بين درجات التحوير الآلي .
فكرة العمل	عبارة عن مجموعة من الوحدات الزخرفية المتراكبة ، ويظهر هذا واضحا في الوحدات الثلاث الصغيرة أسفل العمل ، حيث تظهر وكأنها تبرز من الأرضية نفسها بدرجة معينة من الشفافية ، هذه الوحدات لم توضع بحجم واحد بل ظهرت بأكثر من حجم ، وباتجاهات مختلفة تجعلها تبدو وكأنها متكررة على خط منحني وملتف . أما الوحدات الكبيرة فقد أدخل عليها التحوير الآلي بصورة واضحة ، فتحولت من وحدة دائرية الشكل إلى وحدة بيضاوية شديدة الانحناء ، مع إبقاء الوحدة معتمة غير شفافة . كما أن تتابع نهاية الوحدة ببداية الوحدة التالية – ويظهر هذا في الوحدة الكبيرة الموجودة في القسم الأسفل من العمل – يعطي إيحاء بالاستمرارية وكأنها سلسلة من الوحدات المتتابعة . أما الوحدة الأخيرة الموجودة في أعلى العمل فقد أخذت في الانحناء باتجاه معاكس للوحدة الموجودة في الأسفل . هذا الاختلاف في الاتجاه يوحي بانسيابية خط آخر يأتي منحنيا من الأعلى إلى الأسفل ، ساعد في تأكيده ترتيب الوحدات حيث تداخلت الخطوط الداخلية فيها لتزيد من الإحساس بالانسيابية والترابط فيما بينها .
تحليل العمل	رياح عاتية .. عصفت بعائلة زخرفية ، ودمجت اللون الأسود بحياتها الوردية ففقدت لونها الزاهي ، وعلى غير المتوقع تماوجت الوحدات الأكبر نحو اليمين واليسار ، بينما ظهرت العناصر الصغيرة كنسمات حالمة نحو المجهول ، تلك العائلة تناثرت .. لتتلاشى .. بشفافية مطلقة ، وإيقاع حر متناغم مع أبعادها الفراغية .

لوحة (١٠٠)



لوحة رقم (١٠٠)	
المجموعة اللونية	لون بارد معتم وهو الأزرق بدرجاته حتى يصل إلى الأسود .
أرضية العمل	عبارة عن تردد موجات لونية متداخلة توحي بحركة دائرية .
الأشكال الزخرفية	شكل زخرفي واحد متكرر مع اختلاف الحجم .
فكرة العمل	الوحدة الزخرفية تكررت في العمل بتكرار منتظم مع وجود تراكب بين الوحدات هذا التراكب معتم وغير شفاف ، كما أن الوحدات تتدرج في اللون والحجم فتظهر واضحة في أول حلقة من التكرار ثم تبدأ في التراجع – في الحجم ودرجة الشفافية – كلما ابتعدت حتى تختفي تقريبا . كما أن عدم وضع الوحدة بالكامل في أول شريط التكرار يوحي بأنها وحدة نابعة من الحلقات الدائرية الموجودة في الأرضية هذا الانبعاث للوحدة وحركتها المنحنية في التكرار ثم اختفائها يعطي شعورا بالحركة المنطلقة من أسفل اللوحة والمتجه بالخط المنحني إلى أعلاها . بالإضافة إلى حركة الخطوط المستقيمة في أعلى وأسفل العمل ، والتي يؤكد وجودها الانحناء المتمثل في تكرار الوحدة ، وكأن هذا الانحناء ساهمت فيه الخطوط المستقيمة المندفعة من اليسار واليمين . وبهذا يكون العمل غنيا بالحركات المنبعثة من المركز (المتمثلة في تموج لون الأرضية) والحركة المستقيمة المنبعثة من اليمين واليسار (المتمثلة في الخطوط المستقيمة) والحركة الانسيابية المنحنية المستمرة من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار (المتمثلة في تكرار الوحدة الزخرفية) ، إذن يعتبر هذا العمل من اللوحات الزاخرة بالحركة .
تحليل العمل	من نقطة البدء ذات اللون الأكثر ضوءا ونقاء .. يتطاير سرب من " الفراشات الخطية " التي تتلاشى مع الأفق وسط دوامة مركزية بدايتها هي النهاية لتوحي بعمق الدجى المتلاشي ، تأتي الخطوط الأفقية لتقيم التوازن وتمنح العمل ثقله واستقراره بعد أن تعرضت العناصر لصراع إيقاعي بين الخطوط المستقيمة والعناصر الزخرفية في جو أزرق نقي ومركّز تتدرج مستويات تشبعه حسب النظام المقصود ، تعرضت العناصر لتأثير التلاشي حيث تقل الكثافة تدريجيا وتزداد الشفافية تصاعديا .

لوحة (١٠١)



تطبيق المحور الرابع من محاور التجربة
(تحوير حر لا يخضع لنظام هندسي معين)

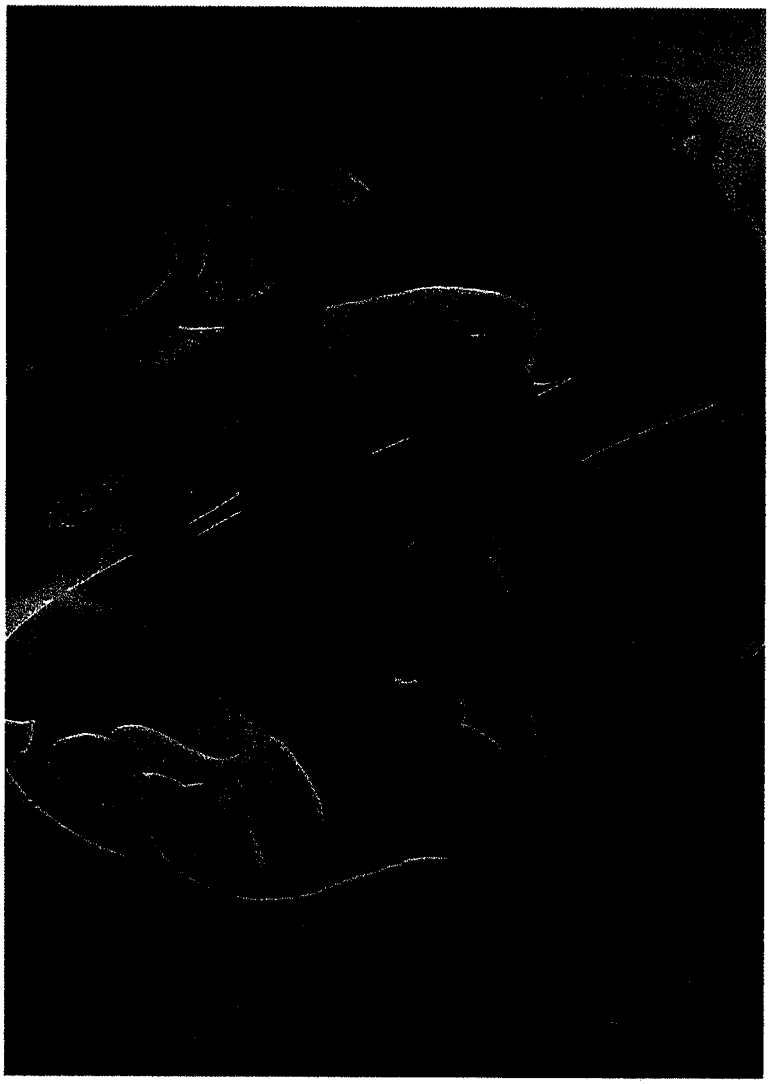


شكل (١٩٢)

تحوير حر قائم على تغيير نسب وأبعاد المفردة
مع تطبيق عملية الحذف والإضافة (على الأطراف فقط)

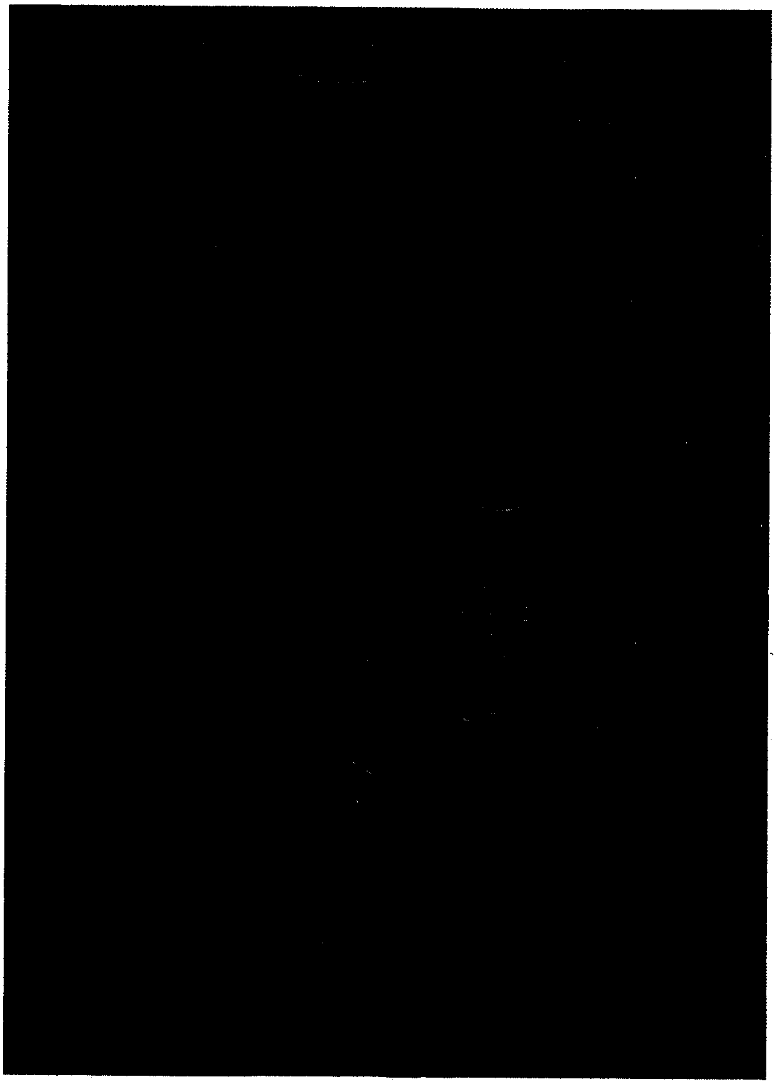
توظيف (شكل ١٩٢) في تصميم زخرفي (اللوحات ١٠٢-١٠٣)

لوحة (١٠٢)



لوحة رقم (١٠٢)	
المجموعة اللونية	استخدمت الباحثة مجموعة الألوان الرئيسية (الأصفر، الأحمر، الأزرق) مع وجود ومضات من اللون الأبيض .
أرضية العمل	تموجات لونية مع انعكاس ظلال الشكل الزخرفي .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية متكررة بصورتين : • وحدة زخرفية بدون تحوير آلي . • أدخلت الباحثة تحوير آلي شديد الانحناء على الوحدة فازدادت الخطوط انحناء وتحورت أشكالها فخرجت بصورة مختلفة وكأنها وحدة جديدة .
فكرة العمل	وضع الوحدة في العمل لم يظهر بقوة اللون أو اختلافه بل بوضعها بصورة شفافة كقطعة منحوتة على الأرضية وبملمس حجري ، أكدها انعكاسات الظل والضوء على الشكل نفسه ، كما ظهر جزء آخر من الوحدة وكأنها ظلال معكوسة على الأرضية . الشكل العام للتصميم عبارة عن خطوط انسيابية منسدلة بنعومة من أعلى العمل إلى أسفله ساعد على تأكيد حركتها التكرار بين الشكل الشفاف وظلال الوحدة المعكوسة على الأرضية . وبشكل عام انسجمت خطوط الوحدة مع طريقة توزيع اللون في الأرضية واندمجت فيها حتى أصبحت وكأنها منشقة منها وممتزجة فيها ، فأصبح هناك تبادل أدوار بين الشكل والأرضية ، فمرة تكون الأرضية هي الأساس وتأتي الأشكال مجرد انعكاسات ظلية عليها ، ومرة أخرى يشعر الناظر إلى العمل بعكس ذلك .
تحليل العمل	تلاقت الألوان لتحقق بعضا من أحلام الطبيعة .. وجمعت ألوان الشفق لحظة المغيب .. معلنة قرب وصول ذلك الطائر الزخرفي الذي أرسل ظلاله الآتية من بعيد بثلاث إشارات ضوئية .. وفي صراع هذه الألوان الدافئة تدخل أقل الألوان وجودا ليضفي عليها إحساسا باردا .. ويجعلنا نعيش لحظة حلم ونمتزج مع الطبيعة في مسائها .

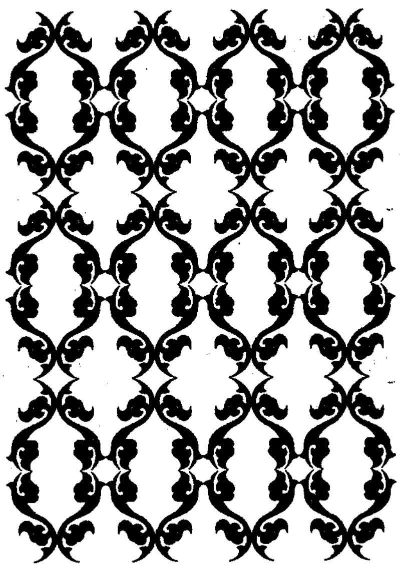
لوحة (١٠٣)



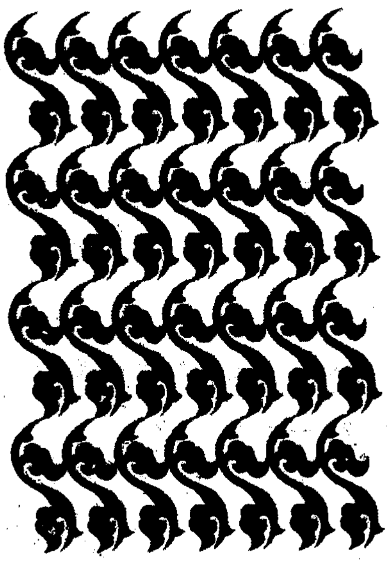


شكل (١٩٣)

اختيار شكل (١٩٢) وتكراره عن طريق الدوران حول نقطة مركزية ثم تكرار الشكل الناتج بطريقة منتظمة



شكل (١٩٤)



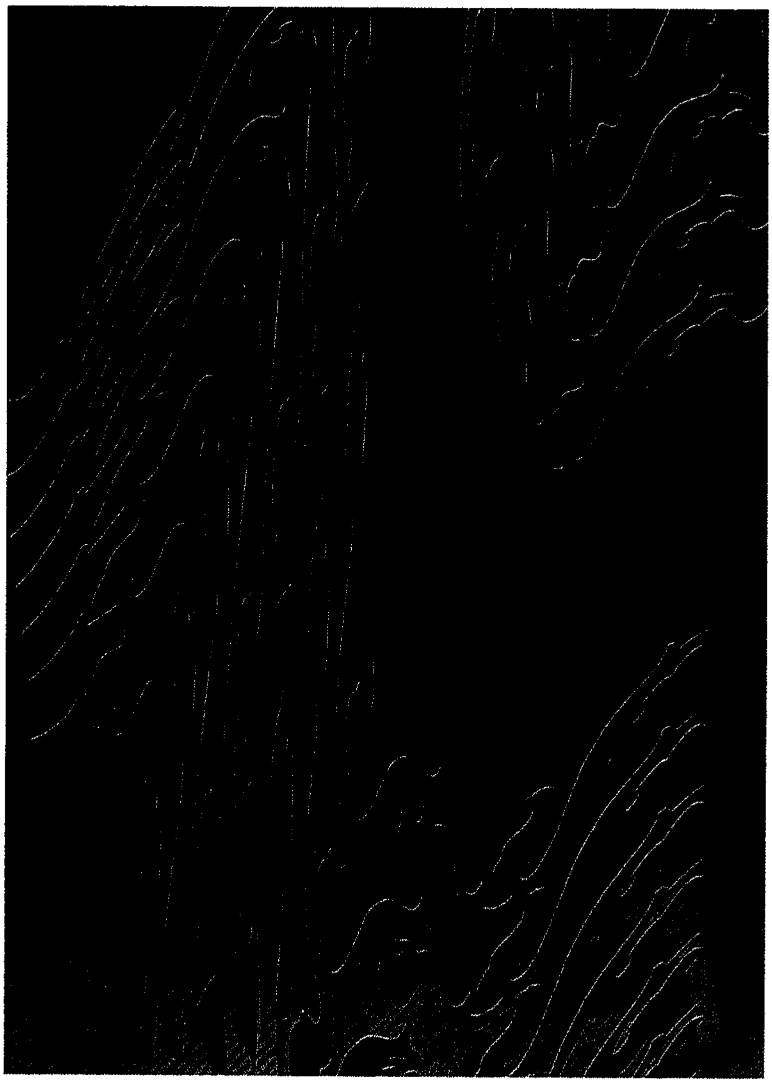
شكل (١٩٥)

اختيار شكل (١٩٢) وتوظيفه داخل شبكية منتظمة

توظيف شكل (١٩٤) في تصميم زخرفي (لوحة ١٠٤)

توظيف شكل (١٩٥) في تصميم زخرفي (لوحة ١٠٥)

لوحة (١٠٥)



لوحة رقم (١٠٥)	
المجموعة اللونية	الألوان مستوحاة من الطبيعة (الأخضر ، الأزرق) وهي من مجموعة الألوان الباردة .
أرضية العمل	تدرجات لونية بين الأخضر والأزرق مع وجود تقسيمات وخطوط انسيابية لينة .
الأشكال الزخرفية	الشكل المستخدم في العمل عبارة عن شبكية من العناصر الزخرفية المتكررة بطريقة منتظمة ، مع تطبيق التحوير الآلي عليها .
فكرة العمل	تقوم فكرة العمل على الإحساس بالتموج ، والذي يبدأ من الأرضية فالخطوط الانسيابية الموجودة تشعر الناظر بحركة خفية ، وبأن اتجاه العمل المتحرك يبدأ من اليسار إلى اليمين ، زاد من حدة هذا الإحساس التحوير الآلي الذي تم تطبيقه على القطعة الزخرفية حيث جعلها تبدو كقطعة متموجة ، كما أن الخطوط المستقيمة فاتحة اللون المنطلقة من الجزء السفلي في اللوحة تشعر الناظر وكأن بقعة من الضوء تنبع من هذا الجزء ثم تتلاشى نحو الأعلى . هناك توازن من نوع آخر في العمل يظهر في تبادل اللون بين الأرض والشكل ، فالزاوية العلوية اليسرى تأتي باللون الأزرق الداكن ، يوازيها في الزاوية المقابلة نحو الأسفل اللون الأزرق الداكن الموجود في الوحدات الزخرفية .
تحليل العمل	كالموج .. جاء هذا الإيقاع الترددي على المنظومة الزخرفية وبث فيها حركة عاصفة قوية وجهت الصراعات القائمة في العمل إلى اتجاه واحد . وبهدف سيادة واضحة للنهايات السهمية للمنظومة باتجاه اليسار يترابط هذا العمل . هناك ترددات إيقاعية بين العناصر والخلفية ، حيث تكررت نفس التموجات الخطية المنحنية في الخلفية ، ثم جاءت بخطوط مستقيمة أعطتها روحا من الثبات والاستقرار والسرعة الديناميكية في ذات الوقت .

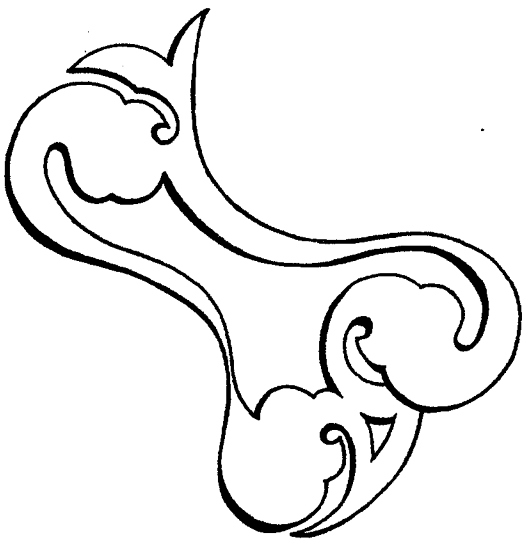
تطبيق المحور الرابع من محاور التجربة

(تحوير حر لا يخضع لنظام هندسي معين)



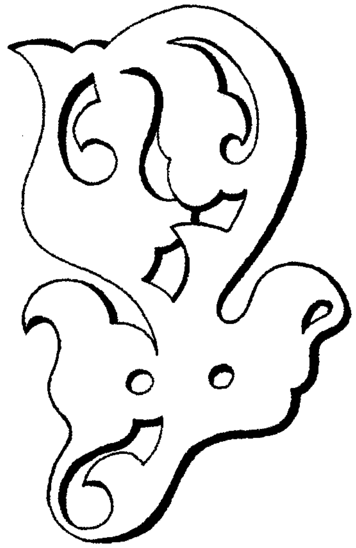
شكل (١٩٦)

تحوير حر قائم على تكرار
أجزاء من المفردة مع
الإطالة ، وتطبيق التراكب
الجزئي



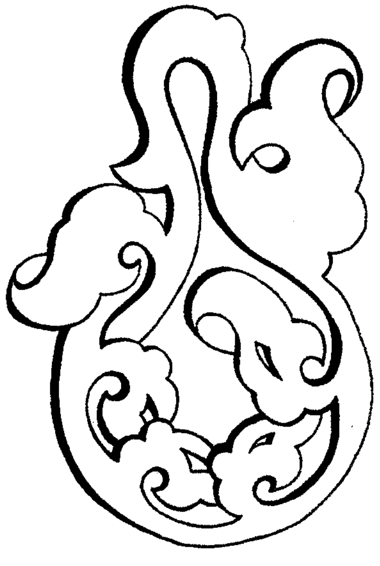
شكل (١٩٧)

تحوير حر قائم على
تكرار جزء من المفردة
مع إضافة بعض
الخطوط الانسيابية
المكملة



شكل (١٩٨)

تحوير حر قائم على تكرار
المفردة وتطبيق عملية
الحذف والإضافة



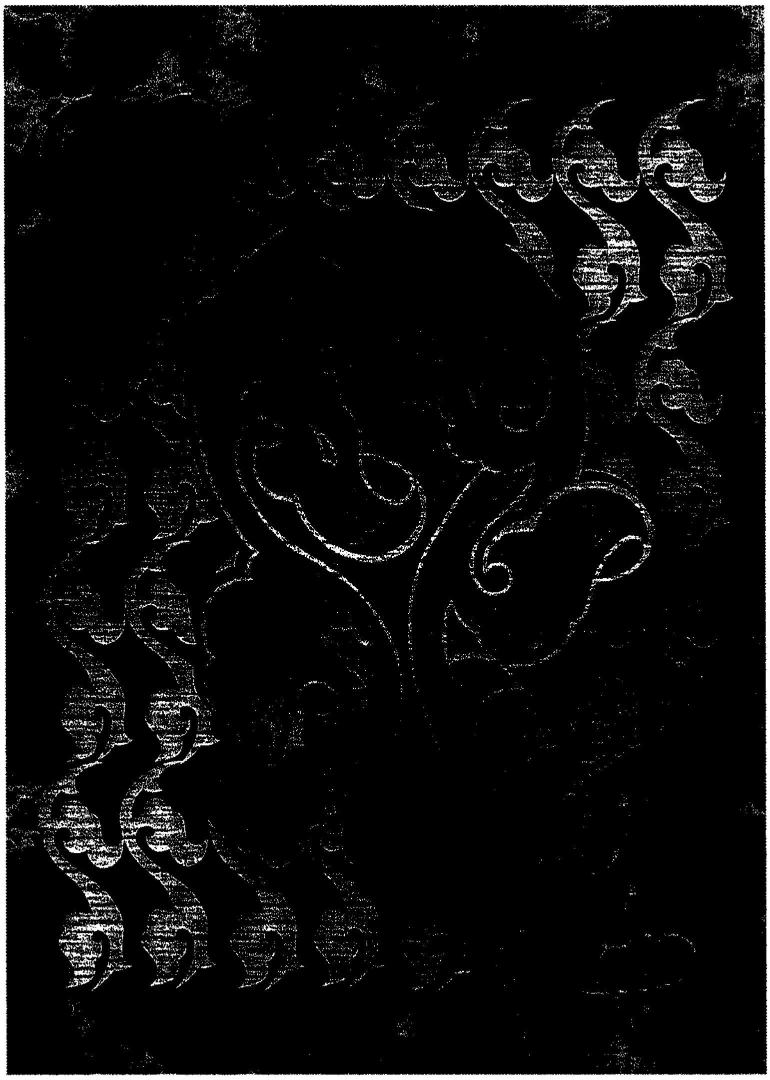
شكل (١٩٩)

تحوير حر يعتمد على
تكرار أجزاء من المفردة
مع الإطالة وتطبيق
خاصية التراكب الجزئي

ـ توظيف شكل (١٩٩) في تصميم زخرفي (لوحة ١٠٦)
ـ توظيف شكل (١٩٩) مع شبكية سابقة (شكل ١٩٤)
في تصميم زخرفي(لوحة ١٠٧)

لوحة رقم (١٠٦)	
المجموعة اللونية	اللون البني بدرجاته (مجموعة الألوان الترابية الرملية) مع اللون الذهبي المطفي .
أرضية العمل	مساحة لونية متدرجة بين الفاتح والغامق للألوان الرملية .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية صريحة ، دون تطبيق أي تحوير آلي عليها .
فكرة العمل	لم تستخدم الوحدة الزخرفية بالكامل في هذا العمل ، فالعمل من أوله إلى آخره عبارة عن جزء من الوحدة الزخرفية . ظهر أسفل العمل واضحا وقويا في خطوطه ثم تكررت الوحدة الزخرفية تكرارا منتظما على مسار منحني تقل فيه شدة الألوان ومستوى شفافيتها كلما ابتعدت الوحدة إلى الخلف . نلاحظ أن ثقل العمل تمركز في الجزء السفلي الأيمن من أرضية العمل ، يخفف من قوة هذا الثقل وجود السطوع في الألوان الفاتحة لخطوط الوحدة الزخرفية ، والذي يقابله في الزاوية العليا اليمنى من العمل درجة شبه قاتمة من اللون ، وهذا ما يحقق نوعا من التوازن بين الأشكال وألوانها ، وعلى الرغم من أن الوحدة دائرية الشكل إلا أن الخداع البصري الناتج عن اتجاه تكرار الوحدة الزخرفية يظهرها وكأنها بيضاوية .
تحليل العمل	يذكرنا هذا العمل بالقباب الإسلامية في تراكب ترددي متراجع للأفق ، حيث لم تظهر الوحدة الزخرفية بكامل تفاصيلها بل تعرضت لقطع أجزاء معينة حسب النظام المتبع في العمل . قمة عمق لونية أبعد من مستوى الإدراك البصري ذات دلالة تاريخية توحي بالتعتيق الزمني لعناصر العمل الزخرفية . بالإضافة إلى روح الفخامة الملكية في تدرج الذهبي الذي أحدث إيقاعا عشوائيا نشأ من الصراع القائم بين الخطوط داخل كل وحدة زخرفية وما جاورها محتفظا باتزان حر قائم على الثقل الرصين في مقدمة العمل .

لوحة (١٠٧)

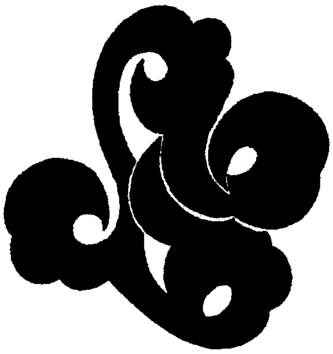


لوحة رقم (١٠٧)

المجموعة اللونية	مجموعة الألوان المحايدة (الأبيض ، الرمادي ، الأسود) .
أرضية العمل	عبارة عن تموجات لونية متدرجة باللون الرصاصي .
الأشكال الزخرفية	• عنصر زخرفي متكرر من خلال شبكية منتظمة . • وحدة زخرفية محورة يدويا .
فكرة العمل	عبارة عن قطعة زخرفية تسبح في سماء ملبدة بالغيوم ، الوحدة الأساسية والتي هي مركز العمل ظهرت مختلفة عن الأعمال السابقة جميعها ، هذا الاختلاف لا يظهر في التحوير الآلي وإنما يظهر في وضع الوحدة ، حيث أن معظم الوحدات الزخرفية يتركز فيها الثقل نحو الأسفل وتتجه الزوائد الزخرفية نحو الأعلى بينما هذا العمل مميز بوضع ثقل الوحدة في الأعلى واتجاه زوائده نحو الأسفل . كما أن الظلال المنفذة على خطوط الوحدة المركزية توحي بأن الوحدة بارزة من خلال خطوطها الخارجية ، وهي وحدة شبه شفافة تظهر الوحدات الموجودة تحتها بشكل ضبابي غير مرئي .
تحليل العمل	يذكرنا هذا العمل بالمنظومات الحشوية الزخرفية الإسلامية ، ويأتي التجديد في الوحدة الزخرفية المحورة تحويرا يدويا ، والتي فرضت سيادتها في مركز العمل ، وقد لعب الظل والنور دورا ايجابيا في تحقيق البعد الثالث والعمق الفراغي حول وخلف العناصر ، الخلفية ضبابية مرخمة ، ذات عناصر منتظمة أحدثت إيقاعا رتيبا في محيط العمل .

شكل (٢٠٢)

تحوير حر قائم على تكرار
جزء من المفردة
مع تطبيق عملية الحذف
والإضافة





شكل (٢٠٣)

تحوير حر قائم على
تكرار جزء من المفردة
وتراكبها جزئيا ضمن
مسار دائري

ـ توظيف شكل (٢٠٣) مع شبكية سابقة (شكل ١٥١)
في تصميم زخرفي (لوحة ١٠٨)
ـ توظيف شكل (٢٠٣) مع شبكية سابقة (شكل ١٩٥)
في تصميم زخرفي (اللوحات ١٠٩-١١٠)

لوحة (١٠٨)



لوحة رقم (١٠٩)

المجموعة اللونية	المجموعة اللونية هادئة وباردة استخدم فيها الأزرق بدرجاته .
أرضية العمل	• حلقات لونية متدرجة وغير مكتملة ، تتبع من أعلى جهة اليمين . • شبكية منتظمة لعنصر زخرفي متكرر ، مع وجود الظـــلال التـــي جعلت العناصر تبدو وكأنها بارزة من الأرضية .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية صريحة محورة يدويا ، وغير خاضعة للتحوير الآلي .
فكرة العمل	يعتبر هذا العمل من الأعمال الهادئة ذات الإيقاع البــسيط ، وهـــو أحـــد الأعمال التي اتبعت أسلوب ملء الفراغ والإيحاء بالاستمرارية عن طريق تكرار الوحدات الزخرفية ، وهذا ما يذكرنا بأعمال الفنان المسلم . يتركز توزيع اللون القاتم في أسفل اليسار ، يعادله اتجـــاه رأس الوحـــدة الزخرفية نحو الجزء العلوي الأيمن من العمل ، وبهذا يتحقق نـــوع مـــن التوازن بين الشكل والأرضية . الوحدة الرئيسية مركز العمل ظهرت بدون تحوير آلي يغير من شـــكلها ، إلا أنها خضعت لنمط آلي معين جعلها تظهر بهذا الشكل وكأنهـــا قطعـــة زخرفية محفورة على الخلفية بحركتها الدائرية والتي تتناغم مع الحركـــة الانسيابية الممتدة في الخلفية والمستمرة من أعلى العمل حتى أسفله .
تحليل العمل	خلفية فسيفسائية منتظمة .. جاءها الضوء حلقيا من بؤرة علوية تلاعـــب فيها مع تناغمات التكرار الزخرفي المنتظم ، سادت على العرش الوحـــدة الزخرفية المحفورة الملتفة الواقعة تحت نفس التـــأثير الـــضوئي وبـــنفس الدائرة اللونية للأزرق النقي الذي لا يشوبه أي تغيير في قيمته أو أصله ، إلا أن تشبعه ينخفض بدرجة نصوعه تحت مناطق النور .

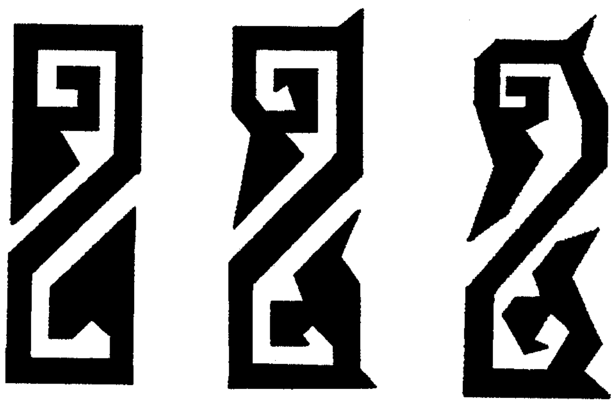
لوحة رقم (١١٠)

المجموعة اللونية	استخدمت الباحثة الألوان الأساسية في إخراج هذا العمل (الأحمر ، الأزرق ، الأصفر) .
أرضية العمل	• تموجات لونية متدرجة بين الأحمر والأصفر . • شبكية منتظمة لعنصر زخرفي متكرر ، مع وجود الظلال التي جعلت العناصر تبدو وكأنها بارزة من الأرضية .
الأشكال الزخرفية	• شبكية منتظمة تمثل الأرضية . • الوحدة الأساسية مع تطبيق تحوير آلي (تقريض) ألغى الزخارف الدقيقة في بعض تداخلاتها .
فكرة العمل	امتزجت الألوان الساخنة من مجموعة الألوان الأساسية في الأرضية بتداخل متناغم . أما الوحدات الموجودة عليها فانفردت باللون الأزرق ودرجاته ، هذه الوحدات معتمة ومشطوفة ، ذات ظلال تظهرها وكأنها محفورة في الأرضية . كما أن تتابع الوحدات وتكرارها بحيث تكون نهايات بعض الوحدات كبدايات البعض الآخر يظهرها وكأنها وحدات متحركة تسير بخطوط مستقيمة من زاوية لأخرى ، يحقق ذلك تتابع الخطوط ذات اللون الفاتح ، مع أطراف الوحدات ذات اللون الغامق . يظهر أيضا في العمل التراكب الجزئي في بعض مفردات الوحدات الزخرفية .
تحليل العمل	علبه لونيه .. تمازجت فيها أصول مختلفة بتموجات حرة متناغمة وتدرجات واضحة بدرجة تعتيم معينة . الأرضية عبارة عن تكرار منتظم لوحدات زخرفية متجانسة ، تراكبت عليها وحدات جديدة تعرضت لتحوير آلي أفقدها بعضا من تفاصيلها وأكسبها روح التجديد والابتكار في إيقاع غاية في السلاسة والتناغم ، حيث تسود المناطق ذات القيمة اللونية الزرقاء ، ويسير منها خط الظل نحو أرجاء العمل الفني .

الفرقة الرابعة

تطبيق المحور الأول من محاور التجربة

تبسيط المفردة هندسيا



ـ ج ـ　　ـ ب ـ　　ـ أ ـ

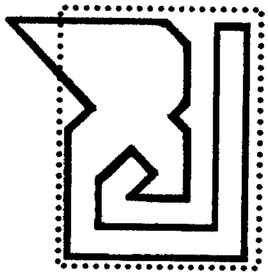
شكل (٢٠٤)

خطوات تبسيط الشكل هندسيا

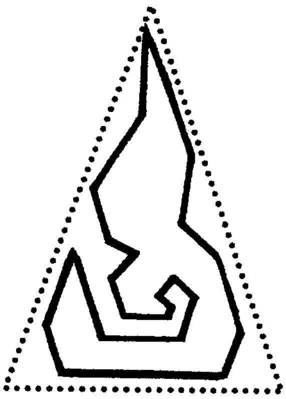
من خلال الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة

تطبيق المحور الثاني من محاور التجربة

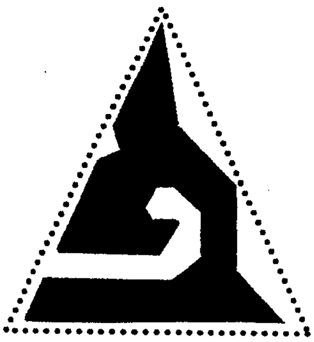
تحوير جزء من المفردة داخل أشكال هندسية



شكل (٢٠٥)



شكل (٢٠٦)

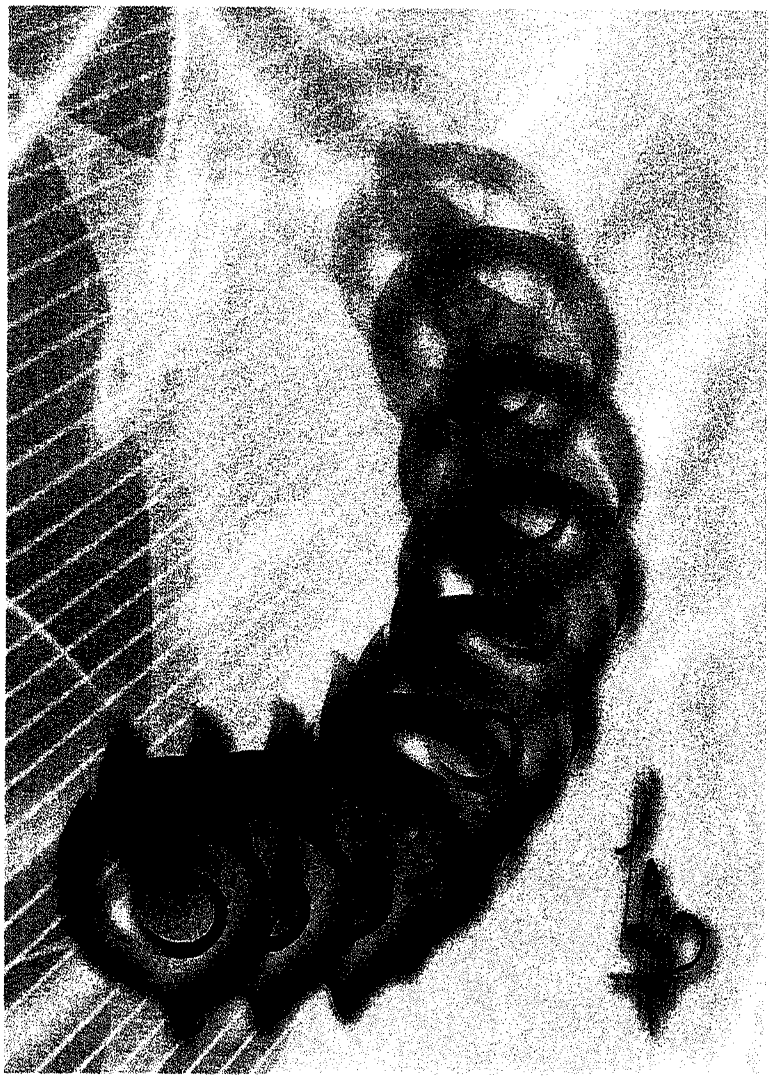


شكل (٢٠٧)

تحوير جزء من المفردة داخل أشكال هندسية

تحدد أبعادها وتكيفها تبعا للمساحة

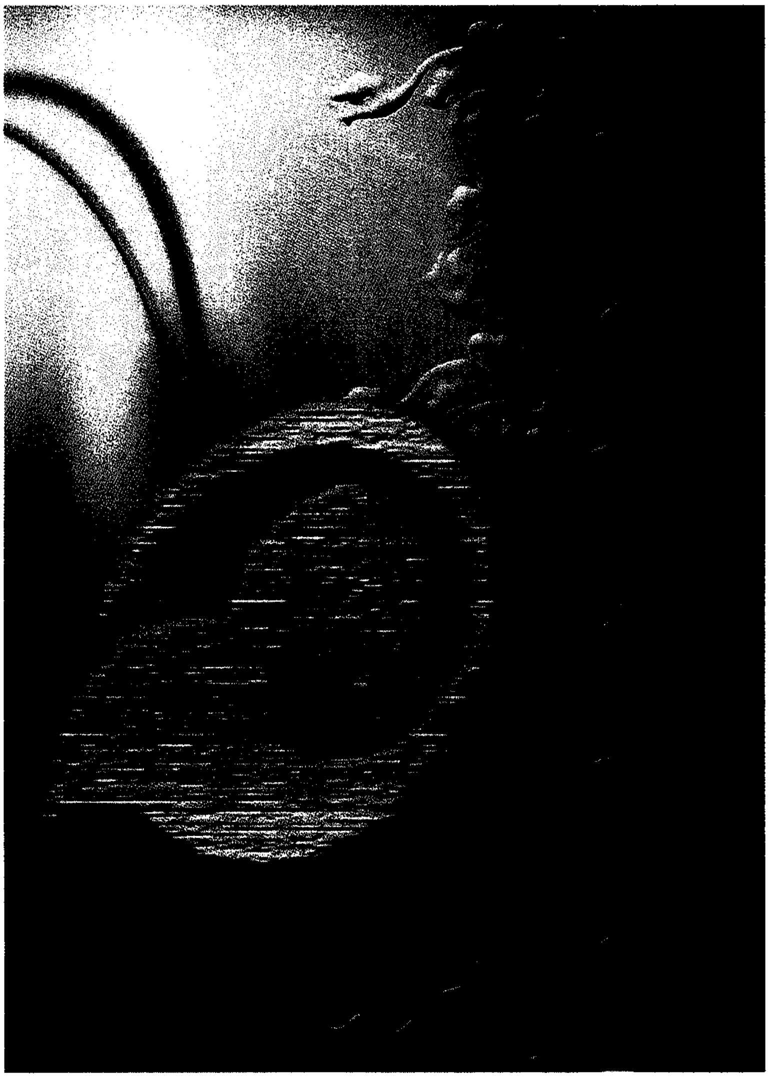
لوحة (١١١)



لوحة رقم (١١١)

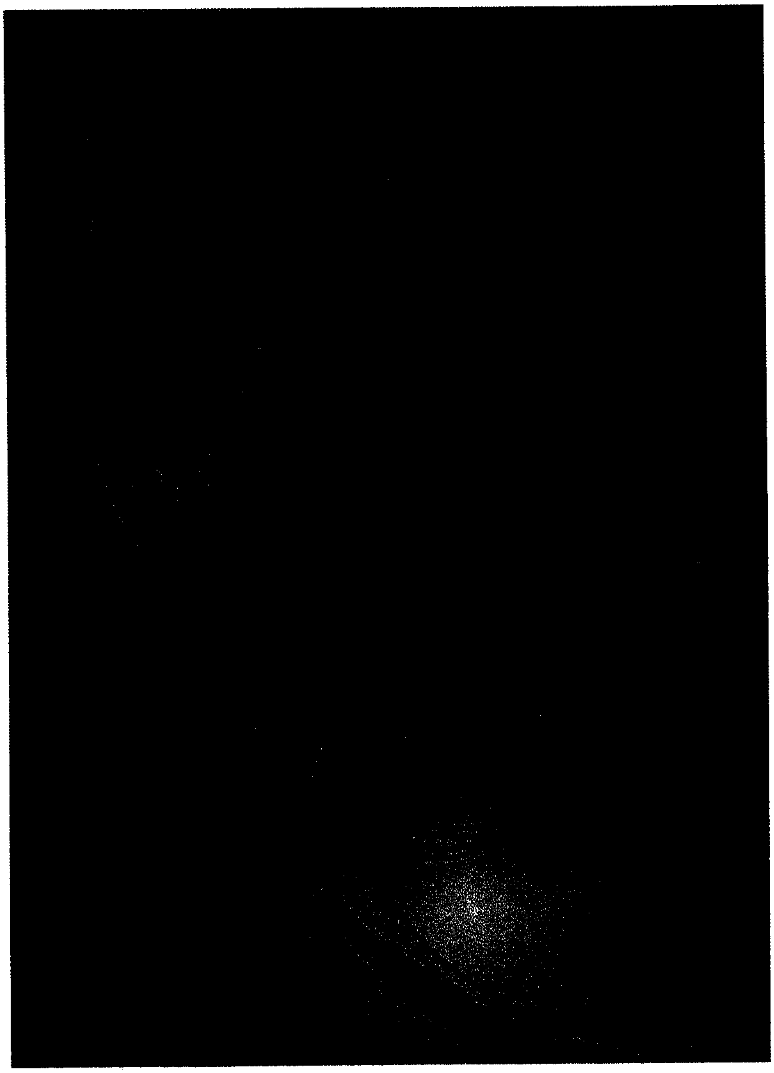
المجموعة اللونية	ألوان " ترابية " هادئة متدرجة من البيج الفاتح وحتى البني المحمر .
أرضية العمل	مساحات لونية ممتدة من اليمين إلى اليسار يقابلها خطوط مستقيمة مائلة متوازية ومتدرجة في الشفافية تبدأ من اليسار إلى اليمين فتظهر وكأن المساحة اللونية في يمين الأرضية قد تحولت إلى خطوط مائلة ومتوازية في يسارها .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية متكررة تتراكب ضمن مسار دائري .
فكرة العمل	لوحة من اللوحات الهادئة بألوانها وأسلوبها وإيقاعها الناعم . التصميم ذا طابع دائري تبدأ فيه الوحدة بألوان قوية واضحة ثم تتكرر متراجعة ضمن مسار منحني تقل فيه شدة الألوان كلما ابتعدت ، كما أنها تفقد درجة تعتيمها فتصبح شفافة وغير مرئية بالتدريج حتى تختفي تماما وتذوب في ألوان الأرضية . يتحقق الاتزان في اللوحة عن طريق انتظام تكرار الوحدة ، بالإضافة إلى أن الخطوط المستقيمة في الأرضية تعمل على تحقيق اتزن مختلف مع الخطوط المنحنية المتبعة في أسلوب التكرار والخطوط الموجودة في تكوين الوحدة نفسها . هناك اتزان من نوع آخر في اللوحة عن طريق توزيع الألوان الفاتحة في القسم الأيمن من العمل ، والألوان شبه القاتمة في القسم الأيسر ، يفصل بينهما الشدة اللونية الواضحة في الوحدة الزخرفية والتي لا تعتبر شاذة عن التناغم اللوني في العمل ، فالألوان المستخدمة في العناصر الزخرفية هي درجة من درجات ألوان الأرضية .
تحليل العمل	على سطح الرمل يتحرك هذا الحلزون الزخرفي للأمام تاركا وراءه طيف السرعة المتلاشي ، نشأ هذا الإحساس من تكرار العنصر الزخرفي نفسه تكرارا تدريجيا منتظما في مسار لين منحني ، مع تراكب العناصر واتجاهها من الشفافية التامة في نقطة البداية إلى الوضوح اللوني للعنصر . هدوء الخلفية أظهر للتسلسل الحركي اتزانه وسيادته فلا صراع قائم بين الشكل وخلفيته لأنها وضعت لتخدم الشكل فحسب ، وتجلو إيقاعاته الهادئة على مساحة النظر .

لوحة (١١٢)



لوحة رقم (١١٢)	
المجموعة اللونية	استخدمت الباحثة الألوان الأساسية (الأحمـــر ، الأزرق ، الأصــفر) ، وعلى الرغم من قوة هذا الاختيار ، إلا أنه انسجم بتناغم واضح ولم يظهر شاذا بقدر ما ظهر جذابا ملفتا للنظر .
أرضية العمل	مساحات لونية واضحة وخاصة بقعة الضوء الساطعة التي أوحى بها اللون الأصفر والتي يقابلها مساحة قاتمة في الجهة اليمنى .
الأشكال الزخرفية	• وحدة زخرفية محورة يدويا لم تخضع لتحوير آلي . • شريط زخرفي رأسي .
فكرة العمل	لم يستخدم في هذا العمل التحوير الآلي على الأشكال ، بل ظهرت صريحة كما هي . ثقل اللون الأسود في أعلى يمين العمل توازن مع وضع المفردة إلى اليسار . أما الأشكال الزخرفية فقد انقسمت إلى قسمين : • الأول : شريط زخرفي متكرر من الأعلى إلى الأسفل ، عبارة عن عناصر زخرفية شفافة ، وكأنها بارزة من الأرضية نفسها . • القسم الثاني : عبارة عن وحدة واحدة تظهر كمفردة زخرفية عائمة على الأرضية وتلقي بظلالها عليها ، استخدم فـــي تلـــوين هـــذه المفردة اللون النحاسي والأصفر بإضافة تأثير ملمسي .
تحليل العمل	كالشمس المتوهجة .. التي ترسل إشعاعها وسط غياهب الغـــسق كانـــت السيادة قادمة من الأفق في نصوع لوني واضح ، أرسل تـــرددات لونيـــة بتدرج سريع في أرجاء العمل ، وفجأة تسير المجرات الكونيـــة بحركـــة منتظمة في مسارها الفلكي لتكسر الرتابة الموجودة في ملامـــس الخلفيـــة وتحدث إيقاعا ترديديا نشأ من تكرار العناصر بانتظام عمودي . التجانس اللوني بين طرفي نقيض يختلفان في أصولهما اللونية ، تشبع هذه الألوان يجعل منها سلسلة ذات درجة عالية من الترابط اللوني .

لوحة (١١٣)



لوحة رقم (١١٣)

المجموعة اللونية	استخدمت الباحثة لونين من مجموعة الألوان الثانوية " البرتقـالي " وهـو لون ساخن و " البنفسجي " وهو لون بارد ، وهنا يعود اللـون الرمـادي ليكون الوسيط بين اللونين ويجمع بينهما بطريقة مقبولة .
أرضية العمل	مساحات لونية متدرجة بين البرتقالي والبنفسجي ، انفرد اللون البرتقـالي فيها بالسيادة اللونية .
الأشكال الزخرفية	وحدة زخرفية صريحة حورت بطريقة يدوية ، مع إضافة مسارات دائرية مترددة بصورة آلية .
فكرة العمل	يقوم العمل على فكرة أساسها الاتزان والثبات . من الصعب هنا فصل أرضية العمل عن الأشكال ، فالأرضية تبدو وكأنها جزء ثابت من تصميم الوحدة الزخرفية ، ويرجع ذلك إلى درجات الألوان المشتركة بين الشكل والأرضية ، إضافة إلـى تطبيـق فلتـر (التغليـف البلاستيكي) على كامل العمل مما زاد من قوة ترابط الشكل بالأرضـية ، كما زاد من قوة هذا الإحساس تعامل الباحثة مع التصميم من خلال شريحة مائلة على أخرى قائمة ، وانعكاس الظلال الناتجة من هذا التراكب ، دون أن يكون هناك فصل في الشريحة الواحدة بين الشكل والأرضية . يوحي هذا التصميم بالأعمال الفنية التي تهتم بأغلفة الكتـب ، فالجاذبيـة الهادئة فيه والموزعة بين تصميمه البسيط ، وألوانه ، والمساحات المتوفرة فيه – والمستخدمة غالباً لكتابة عنوان الكتاب واسم المؤلف – كـل ذلـك يدعم فكرة المرونة في استخدام أسلوب التحوير لخدمة ودعم اتجاهات فنية متنوعة .
تحليل العمل	أوراق متناثرة .. مليئة بأحداث زخرفية .. وبقع لونية مشبعة لها مركـز السيادة ، الاتزان المتردد في العمل تشكل من خلال العلاقة التراكبية بـين أحداث الزمن البعيد ، تتصارع الألوان في محاولة منها لكسر تتابع الوقت الإيقاعي . ترابطت عناصر التصميم الخفية بتأثير واضح وصريح منبعـه وحدة الأصل الزخرفي .

الخلاصة :

ترى الباحثة أنه من الصعب تقريبا القيام بعملية من عمليات التحوير دون اللجوء إلى عمليات أخرى معها ، فالحذف مرتبط بالإضافة كما أن الفك مرتبط بإعادة التركيب ، وفي نفس الوقت توجد إمكانية لتكرار تلك العمليات بصورة متتابعة ، وتعني الباحثة بهذا أن عمليات التحوير في الشكل لا يمكن وضعها كقواعد أو قوانين محددة ينبغي الالتزام بحدودها ، بل الأقرب إلى الصحيح فهمها كعمليات مرنة ، يمكن أن تتداخل مع بعضها البعض ، أو التركيز على جزئية منها ، أو استخدامها بأكثر من جانب .

أما بالنسبة للمحاور التي حددتها الباحثة لعمليات التحوير فما هي إلا مداخل متنوعة يمكن الوصول من خلالها إلى أساليب تحويرية متنوعة ، كما يمكن التبديل بين هذه العمليات وتقديم عملية على أخرى ، أو دمج أكثر من عملية في أسلوب تحويري واحد ، كما ترى الباحثة أن إخضاع العنصر لعمليات متتابعة ومتكررة يؤدي إلى صور تحويرية متباينة .

ويمكن إدراج بعض الأمثلة لإيضاح هذا المعنى على النحو التالي :

١. إمكانية استخدام أكثر من جانب في عملية التحوير الواحدة ، ويظهر ذلك مثلا في تجارب المفردة الأولى (الأشكال ١٤٠ : ١٤٢) ، فالمحور هنا هو تبسيط المفردة هندسيا ، وقد تم تطبيقه عن طريق الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ، أو عن طريق التلخيص إلى مساحات مسطحة بسيطة .
٢. التبديل بين العمليات وتقديم عملية على أخرى ، ويظهر ذلك مثلا في تجارب المفردة الرابعة (الأشكال ٢١٤-٢١٥) ، تم هنا تقديم المحور الرابع (التحوير الحر) وإخضاع نتائج هذا المحور لتحوير آخر عن طريق المحور الثالث من محاور التجربة (إعادة صياغة العناصر من خلال التراكب حول محور) .
٣. تتابع العمليات التحويرية ، وذلك بتطبيق أكثر من عملية على التوالي ، ويظهر ذلك مثلا في تجارب المفردة الثالثة (الأشكال ١٨٥ : ١٩١) ، تم هنا تطبيق المحور الثالث من محاور التجربة (إعادة صياغة العناصر من خلال التراكب حول محور) ، ثم اختيار أحد الأشكال الناتجة من العملية السابقة وتحويره من خلال المحور الثالث أيضا ولكن بصورة مختلفة (إعادة صياغة العناصر من خلال شطرها ، وإعادة تكرارها حول محور) ، بعد ذلك يتم اختيار أحد الأشكال الناتجة أيضا ونقوم بتحويره من خلال مداخل أخرى ، أو بتكراره سواء حول محور ، أو بدورانه حول نقطة مركزية ، أو بتوظيفه داخل شبكية منتظمة ... إلخ .
٤. تحوير أكثر من مفردة ودمجها في تصميم زخرفي واحد ، لإثراء عناصر التصميم الزخرفية ، ومثال ذلك (اللوحات ١٠٨- ١١٢) .



الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

النتـــائج :

من خلال الإطار النظري لهذه الدراسة بمبحثيه الأول والثاني ، والفصل الخاص بتجربة البحث العملية ، فقد توصلت الباحثة إلى العديد من النتائج التي تحقق أهداف الدراسة ، وتؤكد فرضية البحث ، وذلك على النحو التالي :

١. يمكن أن تتنوع عمليات التحوير في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية بحيث تبدأ من البسيط إلى المعقد ، وتتداخل خلالها الوحدات الزخرفية من أجل الوصول إلى حلول تشكيلية غير محددة . وهذا ما يرتبط بهدف البحث الأول وهو تنمية القدرة الإبداعية من خلال دراسة العنصر النباتي وإخضاعه لعمليات تحوير متتابعة تبدأ بأبسط صور التحوير في العنصر وصولا إلى أعمق هذه الصور من أجل إنتاج تصميمات زخرفية متنوعة .
٢. إن تجريد عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال أساليب التحوير المتنوعة يتيح فرصة أكبر لتداخل أكثر من عنصر تجريدي ، وامتزاجهم في العمل الفني داخل وحدة مترابطة . وهذا يؤدي بدوره إلى تطوير العمليات الكيفية الخاصة بالتصميم الزخرفي ، والمرتبطة بالهدف الثاني من البحث .
٣. اكتساب التصميم الزخرفي قدرا عميقا من الخصوصية الذاتية للمصمم ، والتي تنعكس من خلال رؤيته الخاصة لعناصر التراث ، ومفهومه المعاصر للإبداع الفني . وهذا ما يرتبط بالهدف الثالث من البحث .
٤. يمكن الإفادة من مداخل التجريب المعاصرة ، والتي تمثل منطلقات فكرية ذات أهمية بالغة في تحوير عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية .
٥. ارتبط كل من مفهوم التجريد والتحريف بشكل كبير مع مفهوم التحوير حيث يقوم المفهومان السابقان بإحداث تبسيط أو اختزال أو تغيير في الشكل الأساسي لعناصر العمل الفني .
٦. يمكن تحديد أكثر من أسلوب لتطبيق عمليات التحوير ، مع الوضع في الاعتبار أن الفرق بين كل منها هو فرق في المنطلقات الفكرية التي يخرج منها كل نوع ، ومن هذه الأساليب :

- التحوير من خلال التبسيط والتلخيص .
- التحوير من خلال الحذف والإضافة .
- التحوير من خلال إعادة الصياغة

٧. التأكيد على أهمية الروح الإسلامية التي جمعت الحضارات المختلفة وصاغتها في منظومة منسجمة ، أعطت إنتاجا فنيا رائعا ، تميز بقدرته الدائمة على مضاهاة غيره من الفنون .

٨. كان تعبير الفنان المسلم عن عناصره النباتية يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاما يكون قريبا أو بعيدا حسب العصور والأقاليم .

٩. تظهر بدايات تحوير العناصر النباتية في الفن الإسلامي منذ العصر الأموي ، الذي يعد المحاولة الأولى للوصول إلى طراز فني جديد .

١٠. بعدت العناصر النباتية في العصر العباسي عن محاكاة الطبيعة ، وتحولت الوحدات إلى أشكال تجريدية ، تغطي السطح تغطية تامة ، والذي يعد ابتكارا زخرفيا خاصا بالعهد العباسي .

١١. تميز الفن الأموي المغربي باحتفاظه ببعض الأساليب الكلاسيكية ، وبخلوه من نفوذ التأثيرات الفنية الآسيوية ، واختلاطه ببعض الأساليب المحلية ، مما نتج عن فن إسلامي اسباني ، ظهر فيه أسلوب جديد تميزت به الأندلس .

١٢. تعتبر العناصر النباتية التي ظهرت في العصر الطولوني هي امتداد للعناصر النباتية العباسية ، وتعتبر أيضا بداية انتقالها إلى مصر في هذا العصر .

١٣. خطت الزخارف النباتية في العصر الفاطمي خطوات واسعة وتطورت تطورا عظيما ، وتميزت في الفنون الإسلامية بطابع أصبح معروفا بالزخرفة الفاطمية ، ومن ذلك أسلوب التوشيح العربي .

١٤. ظهرت العناصر النباتية في العصر السلجوقي بنفس الخصائص الأسلوبية لزخارف العصر الفاطمي .

١٥. تميزت العناصر النباتية في العصر المملوكي بأسلوب فني جديد ، حيث مزج الفنان بعض التقاليد الفاطمية المحلية مع مجموعة من العناصر النباتية التركية ، وبعض العناصر المغولية المعاصرة .

١٦. كانت العناصر النباتية في العصر العثماني ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير ، كما تأثرت العناصر المحورة منها بالأسلوب الفارسي والأسلوب الصيني .

١٧. الزخارف النباتية الإسلامية غنية بمجموعة من العناصر المتنوعة كالوريقات والأزهار والثمار والأغصان والأشجار ، والتي تعددت جميعها في الشكل والحجم واختلفت في أسلوب تكرارها وتوزيع عناصرها ، كما تباينت في درجة تحويرها وقربها أو بعدها عن الطبيعة .

١٨. اتبع الفنان المسلم عددا من الخطوات أثناء صياغة عناصره النباتية أدت إلى إحداث التحوير داخل أعماله الفنية ومن ذلك التحليل والتركيب والتجريد وإخضاع العناصر لنظم هندسية معينة .

١٩. ابتعد الفنان المسلم بعناصره النباتية عن مطابقتها للواقع وقام بتبسيطها من أجل الوصول بها إلى أقصى درجات التلخيص والتجريد .

٢٠. تنوعت العناصر النباتية في درجة اندماجها وتزاوجها مع بعضها البعض ومع عناصر الفن الإسلامي الأخرى ، مما نتج عنه فن زخرفي تميز بدرجة عالية من خصوصية الطابع وثراء الإنتاج .

٢١. تفهم الفنان المسلم طبيعة العلاقات التي يمكن أن تقوم أثناء تحوير عناصره النباتية كالتماس والتراكب والتبادل بين الشكل والأرضية ، وقام باستثمارها مما نتج عنه تكوينات تمتاز بالثراء والتنوع .

٢٢. تحققت عمليات التحوير والنمو في عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية من خلال استشعار النسق الهندسي الذي يملي على العناصر النباتية نظام التحرك والانتشار دون ظهوره داخل المساحات المخصصة للزخرفة .

٢٣. ظهرت عناصر الزخرفة النباتية الإسلامية بعد تحويرها داخل المساحات على عدة صور ومن ذلك :

- عناصر نباتية محورة داخل مساحات شريطية ممتدة .
- عناصر نباتية محورة داخل مساحات مغلقة
- عناصر نباتية غير متكررة (حرة التوزيع)

١٦. عطية ، محسن محمد (١٩٩٣) ، **اتجاهات في الفن الحديث** ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة .

١٧. علام ، نعمت إسماعيل (١٩٩٢) ، **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية**، ط٥ ، دار المعارف ، القاهرة .

١٨. ________ (١٩٧٨) ، فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة .

١٩. فضل ، محمد (١٤١٦) ، **التربية الفنية مداخلها تاريخها وفلسفتها** ، عمادة شئون المكتبات _ جامعة الملك سعود ، الرياض .

٢٠. فكري ، أحمد (١٩٦٥) ، **مساجد القاهرة ومدارسها – العصر الفاطمي** ، ج١، دار المعارف ، القاهرة .

٢١. كونل ، أرنست (١٩٦٦) ، **الفن الإسلامي** ، ترجمة : أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت .

٢٢. محمد ، سعاد ماهر (١٩٨٥) ، **العمارة الإسلامية على مر العصور** ، ج١، دار البيان العربي ، جدة .

٢٣. ________ (١٩٨٦) ، **الفنون الإسلامية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢٤. محمود ، زكي نجيب (١٩٩٩) ، **قيم من التراث** ، دار الشروق ، القاهرة .

٢٥. مرزوق ، محمد (١٩٨٧) ، **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢٦. النحاس ، أسامة كمال (بدون) ، **الوحدات الزخرفية الإسلامية** ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

٢٧. ________ (بدون) ، **التصميمات الزخرفية الملونة** ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

٢٨. ________ (بدون) ، **كنوز التصميمات الزخرفية الإسلامية**، ج١ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

٢٩. ويلسون ، إيفا (بدون) ، **الزخارف والرسوم الإسلامية** ، ترجمة : آمال مريود .



ملاحق البحث

